Mihai Coman

MITOS ȘI EPOS

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Mihai Coman

MITOS ȘI EPOS

-- Studii asupra transformărilor narative —

CARTEA ROMÂNEASCĂ

1985

Coperta seriei: *C. Guluță*

Preliminarii la o istorie a povestirii

O lume care începe cu „A fost odată..."

„Se duse și se duse, cîtă lume și împărăție, că vreme să mai fie, că dinainte poveste, mult și frumos mai este" — spune la un moment dat, în răstimpul unei clipe de răgaz, unul din fermecătorii noștri povestitori populari. Iar invocația sa e adevărată : ne trebuie timp, putere și răbdare, pentru a trece mai departe, pentru a urmări de-a fir a păr toate isprăvile eroului, pentru a descîlci toate ițele povestirii. Și cum oare ne-am putea opri la jumătatea drumului, acolo unde povestea, asemenea unui păianjen, stă suspendată între locul de unde a plecat și cel spre care tinde să ajungă, între liniștea de la început și echilibrul care abia se întrezărește. În tensiunea astfel creată, în așteptarea acelui „mult și frumos" ce trebuie să urmeze, stă taina și farmecul oricărei povestiri. Vrem mereu să aflăm ce va fi, așteptăm deci cu aviditate dezlegarea tuturor enigmelor, dar totodată vrem ca istorisirea să nu se termine prea repede, ca eroul să mai făptuiască ceva, înainte ca asupra lui să alunece cortina acelui atît de bine cunoscut „și au trăit mulți ani fericiți..."

Privită din acest punct de vedere povestirea nu este altceva decît deplina sinteză dintre *așteptare* și *zăbavă*. Așteptarea (suspensul), adică acțiunea ca virtualitate, ca punct vremelnic de echilibru înaintea unei căderi vertiginoase, ne solicită curiozitatea ; zăbava, adică povestirea întoarsă asupra ei însăși, încremenită pe marginea propriei desfășurări, ne încîntă spiritul. Din rostogolirea și împletirea lor se naște firul povestirii și, odată cu el,

lumea și orizontul fascinant al Narațiunii. Dealtfel, într-un eseu renumit E. M. Foster considera că esența povestirii stă tocmai în acest joc al răspunsului și al întîrzierii și că dialectica promisiunii mereu amînate generează în receptori o unică reacție, comună atît omului din Neanderthal, cît și cititorului din secolul XX : „gura căscată", adică amestecul de curiozitate, teamă, nerăbdare și uitare de sine, specific receptării oricărei istorisiri interesante. Cred însă că o povestire nu trebuie să fie numai palpitantă ; mai degrabă, ea trebuie să fie *captivantă*, îngemănînd suspensul cu zăbava, avalanșa acțiunilor cu tihna descrierii, a dialogului și a meditației.

Cele spuse pînă acum ne conduc spre o idee esențială pentru înțelegerea și studierea povestirii : orice s-ar spune și orice s-ar inova, la temelia acesteia stă totuși *acțiunea*. Iar această aserțiune nu e un adevăr ideal, axiomatic sau metafizic ; el este unul empiric, istoric și cultural. Departe de a fi o premisă teoretică a povestirii, el constituie o consecință practică ivită din existența (și persistența) ei milenară.

Povestea nu se naște de la sine (ceea ce nu înseamnă că ea nu poate exista prin și pentru sine). Ea este ecoul unui eveniment, este transpunerea în limbaj a unei realități surprinse în dinamica ei. Dar dacă povestirea înseamnă eveniment, atunci ea înseamnă și devenire : „Modificarea este condiția minimă a narativității. Fără ea nici o poveste nu este posibilă." (Cl. Bremond, 1981, p. 147.) Transformarea se ancorează în devenire, iar aceasta implică lupta, contradicția și înfruntarea de forțe. De aici, din situația contradictorie inerentă mișcării oricărei istorisiri, se naște tensiunea epică ; și tot de aici, din acest izvor al contradicțiilor, izvorăște povestirea, adică o suită complexă de acțiuni și contraacțiuni, de prejudicieri și remedieri.

Mișcarea povestirii curge întotdeauna de la o stare inițială către una finală. În principiu, este vorba de drumul de la o stare de echilibru precar către una de echilibru ferm, stabil. Sînt cazuri însă, în care lucrurile nu sînt atît de clare și de simetrice ; în general se poate spune că povestirea prezintă saltul de la rău la bun, de la rău la rău, de la bun la bun — printr-o stare de rău

intermediar — sau de la bun la rău. Dacă vorbim despre traseele transformării (oricare ar fi ele), atunci avem neapărată nevoie de un criteriu, de un punct oarecare de referință. În basm, saltul acțiunii ne-ar conduce de la rău la bun — dar aceasta numai din punctul de vedere al lui Făt-Frumos și al Ilenei Cosînzene ; din punctul de vedere al zmeului, calea ar fi inversă, ea conducîndu-l de la bun la rău. În romanul picaresc — în schimb — eroul trece de la o stare de rău la altă stare, tot de rău (sau, uneori, de și mai rău). În tragedie, protagonistul alunecă de la un bine inițial către un rău final, traseul său fiind acela al prăbușirii și al infirmării atributelor majore de la început. Alte personaje din tragedie parcurg aceeași cale a acțiunii, urcînd în scara valorilor, schimbîndu-și deci poziția și statutul inițial. Astfel, cursul acțiunii este jalonat de apariția unor „persoane narative" care sînt purtate de mersul faptelor, și care capătă, în raport cu acestea, o anumită consistență și un anume contur semnificativ. În funcție de *poziția* lor în desfășurarea acțiunii ele pot face parte din familia protagonistului (eroul și victima), a dușmanului (răufăcătorul, influențatorul, seducătorul etc.) sau a donatorilor (protectorul, tăinuitorul, sfătuitorul etc.). Raportate la traseele acțiunii, toate aceste categorii reprezintă *rolurile*, adică o serie de poziții vide, determinate logic în raport cu mișcarea întîmplărilor, care pot fi întrupate (i. e. determinate empiric) de o seamă de reprezentări concrete (de exemplu, donatorul poate fi calul, motanul, albina, sf. Vineri, Mary Poppins, Mefisto, regele Lear sau zeița Atena). În felul acesta, cercetarea povestirii pendulează mereu între modelele de maximă generalitate (la care se poate reduce orice istorisire) și corpusurile narative de o infinită varietate, care jalonează istoria omenirii și evoluția ei culturală. Adîncindu-ne în orizontul povestirii, nu trebuie să uităm nici o clipă că, dacă esența ei este Acțiunea (i. e. devenirea), atunci substanța ei este dată de acțiuni, de întîmplări și evenimente de tot felul, care angrenează și modelează personaje dintre cele mai diferite și mai eterogene. În consecință, înainte de a face primul pas, trebuie să ne hotărîm ce studiem : Povestirea

sau povestirile. Răspunsul meu în acest caz este : Povestirea. Cu alte cuvinte, nu mă voi ocupa de studierea unui text anume, a unui anumit tip de texte sau a unor motive specifice. Voi studia povestirea în ansamblul ei, situîndu-mă la nivelul legilor generale de constituire și producere ale unui text narativ.

Deci, ce este Povestirea ? Domnul Jourdain descoperea cîndva că știe ce este proza pentru că, zi de zi, chiar fără să-și dea seama, făcea mereu proză. Tot astfel, dacă zi de zi povestim tot felul de lucruri, înseamnă oare aceasta că știm ce este Povestirea ? Putem constata astăzi, nu fără un zîmbet descurajat, că, tocmai pentru că sîntem de pretutindeni înconjurați de povestiri, riscăm adeseori să pierdem conturele exacte ale categoriei Povestirii și să nu mai știm care este definiția ei adevărată.

Să luăm ca punct de plecare observația naivă, și totuși nu atît de hilară pe cît ar părea, a domnului Jourdain. Pornind de la efuziunea lui spontană, să ne întrebăm : tot ce povestim este oare Povestire ? Toate discursurile omenești care istorisesc o devenire și o transformare sînt Povestiri ?

De obicei, atunci cînd făptuim nu vorbim — nimeni nu taie un copac spunînd : „Acum ridic toporul ! Acum lovesc ! Acum sar așchiile ! Acum iar ridic toporul !...“ Desfășurarea evenimentului și transpunerea sa în cuvînt pot fi identice doar în dialog : „Ridică toporul !“ „Lovește !“ etc. În acest caz, faptul ca atare nu e „reprodus“, ci este trăit și produs în deplina lui concretețe. Cuvîntul și gestul sînt simultane, dar înșiruirea evenimentelor „numite“ nu ține de un timp narativ (detașat de momentul faptelor, instituind o anumită relație temporală cu momentul povestirii), ci de chiar timpul real al acțiunii. Deci dialogul nu „reprezintă“ o întîmplare : el *este* chiar o parte a acelei întîmplări. Tocmai din această cauză, dialogul pur (ce nu include în sine o relatare) nu poate „re-produce“ un eveniment decît ajutat de gesturi și de mimică. Aristotel observase acest lucru, diferențiind în orizontul mimesisului reprezentarea directă (drama) de reprezentarea indirectă (povestirea) ; aceasta repro-

duce, prin cuvînt, evenimente ce nu sînt conexate direct la momentul „actual" al vorbirii. Astfel, dacă vrea să prezinte devenirea lucrurilor numai cu ajutorul limbajului, omul — de ieri și de azi — e obligat să povestească, adică să construiască mesaje în care „un subiect oarecare (fie că e însuflețit sau neînsuflețit) să fie situat într-un timp T, apoi în T + n și să ni se spună ce se întîmplă în momentul T + n cu predicatele care îl caracterizau în momentul T." (Cl. Bremond, 1981, p. 129 — vezi, de asemenea, T. Todorov, 1972, p. 378 și M. Apolzan, 1978, p. 289).

Deducem de aici că *dimensiunea temporală* (adică prezentarea lumii ca succesiune de evenimente — eventual cronologice) și *perspectiva transformării* (adică identificarea diferențelor dintre starea inițială și cea finală) constituie factorii definitorii ai oricărei povestiri, fie ea arhaică sau modernă, elementară sau sofisticată. Și revenind la întrebarea noastră, sînt oare toate povestirile, Povestiri ? Narativitatea (i. e. prezentarea evenimentelor în succesiune) comună atît discursului obișnuit cît și celui elaborat poate face oare ca tot ce povestim să fie, prin aceasta, în mod automat, act de cultură ?

Să ne închipuim un eveniment real, despre care vrem să vorbim ; el poate fi prezentat în mai multe feluri, în funcție de atitudinea celor ce l-au trăit, de memoria lor, de sensibilitatea și de capacitatea expresivă a fiecăruia din ei. În limbajul cotidian, tuturor acestor discursuri li se spune „povestiri" (îndemnul obișnuit este : „Povestește-ne și nouă cum a fost cînd...") Știm însă, din experiență, că nu toți martorii unui eveniment sînt solicitați, în egală măsură, să povestească ce s-a petrecut în acele momente (li se cer tuturor, fără excepție, declarații, relatări, doar în acele evenimente ce au implicații juridice). De obicei îi rugăm numai pe unii din ei să povestească, pentru că au mai mult farmec, mai multă prospețime în prezentare. Dacă vom fi atenți la discursul lor, vom vedea că ei știu să-l „ticluiască" mai bine, adică să-l *construiască* mai atent, mai închegat, mai spectaculos. Ei „falsifică" oarecum evenimentul, dar, în schimb, dau viață povestirii lor. Acceptînd ideea că „nici o povestire nu e naturală", și că „o alegere și o

construcție stau la baza apariției lor" (T. Todorov, 1971, p. 68), trebuie să spunem însă că nu toate povestirile sînt la fel de bine „construite", că unele sînt mai firave, mai eliptice, mai neconvingătoare. Luate la un loc, toate aceste discursuri obișnuite, despre o întîmplare anume, formează ceea ce aș numi *relatările* (mesaje cu valoare referențială, care prezintă, niciodată complet și convingător, un eveniment). Aș numi *mărturii* (printr-un cuvînt poate nu foarte potrivit, dar neutru și convenabil) ipostazele mai construite ale discursului. Ele constituie o clasă aparte — din ansamblul tuturor formelor povestitului — distingîndu-se prin gradul sporit de coerență și organizare, printr-o oarecare „depărtare" de realitatea faptelor și prin intruziunea evidentă a perspectivei subiective a celui ce vorbește (el transmite atît o informație referențială, cît și una deictică). *Mărturiile* au un caracter spontan și se ivesc din talentul și priceperea cu care acel om re-aranjează faptele într-o construcție cît mai atrăgătoare. La originea lor se află talentul și priceperea, adică harul, dotarea înnăscută precum și exercițiul, transfigurarea, în general conștientă, a faptelor într-un text „de succes", cît mai atractiv pentru un public dat. *Mărturiile* nu presupun în mod necesar anumite reguli generice de construire : ele poartă pecetea stilistică a unui individ, sînt emanația personalității și culturii sale.

Dacă ducem mai departe acest proces de *construire* a discursului, ajungem pe o altă treaptă de organizare, în care apar reguli de generare ce țin nu de individ, ci de o colectivitate și de tradiția ei culturală. Aș numi aceste discursuri dominate de restricții stilistice convenționale și generice, *narațiuni*. În aceste texte, aportul perspectivei subiective, strict individuale, tinde să dispară sub presiunea unor categorii stilistice, a unor norme de structurare ce se revendică nu din experiența trăită, imediată a unui om, ci din „ethos"-ul unei întregi colectivități. (Dimensiunea subiectivă poate [re]apărea în creațiile artistice „de autor", dar nu mai e vorba aici de o experiență imediată, ci de o „Weltanschauung", de o viziune complexă asupra lumii, în care se împletesc date din trăirile personale cu date din orizontul cultural asumat de acel creator.)

Narațiunile se construiesc pe baza unui „cod" cultural comun, prin care materia narativă originară e articulată într-o structură complexă, de obicei închisă și semnificativă prin ea însăși (vezi D. H. Mazilu, 1981, p. 180). Esențial este, pentru toate *narațiunile*, caracterul *marcat*, aspectul de „artifex" al acestei forme de a povesti : în planul conținutului prin eliminarea legăturilor referențiale directe cu evenimentul povestit, și prin apariția unor „toposuri" specifice, iar în planul formei, printr-o seamă de opțiuni constructive (de-cronologizări, focalizări și deformări ale perspectivei temporale, jocul vocilor narative, identificări și detașări față de personaje, etc.) *. Codul de care vorbesc aici nu are un caracter aprioric — din contra, mi se pare că el își trage rădăcinile din realități deplin empirice. Astfel, trecerea de la nesistematic și individual la sistematic și colectiv se produce sub incidența a două serii de evenimente concrete : a) depărtarea în spațiu și timp de întîmplarea povestită (ea duce la dispariția indicilor referențiali și la ștergerea perspectivelor strict subiective) ; b) intervenția sistemului de reprezentări colective specifice unei anumite culturi (acestea preiau informația referențială și o „transcriu" în propriul lor limbaj, integrînd-o, ca un caz particular, în una din situațiile „exemplare" și din modelele narative existente în repertoriul cultural — vezi Cl. Bremond, 1981, p. 67—69). Transcrierea care se operează astfel nu e un proces mecanic, ci unul dialectic ; ea reprezintă dialogul dintre o cultură și lumea ce o înconjoară și marchează etapele, sinuoase și adeseori contradictorii, prin care omul încearcă să-și asume și să dea un sens cultural, evenimentelor cu care vine în contact. Prin *narațiuni*, adică prin povestiri construite conform unor reguli convenționale de generare, el ajunge la deplina integrare a faptului natural în orizontul cultural.

Să revenim acum asupra întrebării inițiale ; am observat că majoritatea discursurilor umane sînt „narativizate" : ele se referă la o devenire, astfel încît chiar și

* Vezi capitolul „Note".

transformările unei substanțe chimice pot fi prezentate ca „povestea lui CO_2" sau ca „istoria unei molecule de metan" (vezi și Cl. Bremond, 1981, p. 120). Cu toate acestea în povestirea propriu-zisă, o re-prezentare strict obiectivă e imposibilă, deoarece între faptul real și povestirea lui se interpune subiectivitatea (de receptare și redare) specifică ființei umane. Urmărind apoi modalitățile în care putem re-produce prin limbaj un eveniment și ajungem la concluzia că îl putem povesti fie cum putem, fie cum ni se cere să povestim (adică în conformitate cu o normă colectivă de constituire a discursului narativ). Am constatat astfel că în orizontul povestitului, în mișcarea și poate chiar în evoluția lui, există o treaptă, un punct al unui salt dialectic, prin care se trece de la povestirea obișnuită la povestirea elaborată. Am numit deci *narațiuni* ansamblul acestor texte construite după anumite reguli culturale de generare, reguli care duc la desprinderea textului de indicii referențiali (depășirea spațialității și temporalității imediate, a perspectivei strict subiective etc.) și la autonomizarea sa semnificativă. La acest nivel, unde vorbim, de organizare și de aspect sistematic, de elaborare și de norme convenționale, putem să vorbim și de fenomene analoge sau repetabile, de opoziții și asemănări, și desigur, de legi și reguli constante. Ceea ce înseamnă că numai aici, în spațiul discursurilor narative organizate se poate cantona o cercetare a mecanismelor povestitului, a regulilor care stau la baza transformărilor narative. Scriind aceste rînduri am precizat obiectul studiului de față (formele organizate, transindividuale ale povestirilor, i. e. narațiunile) și scopurile sale (descifrarea unor legi ale povestirilor, sau, cu mai multă circumspecție, a unor fenomene cu caracter constant și repetabil). Văzute astfel lucrurile sînt încă prea vagi, prea generale ; în consecință alte cîteva precizări sînt necesare : nu mă voi ocupa de toate narațiunile create de om (sarcină titanică și poate chiar utopică). Domeniul în care mă voi mișca este acela al narațiunilor făurite în epocile străvechi ; mă interesează miturile, legendele, basmele, snoavele etc., adică toate acele forme ale povestirii care au înflorit și s-au dezvoltat înainte de

apariția unei activități individuale profesionalizate, normată în plan estetic și socialmente recunoscută de creare (sau de re-creare) a narațiunilor — înainte deci de ivirea genurilor „consacrate", adică e epopeilor (de autor), a tragediilor, a romanului și a nuvelei. De asemenea, în nici un caz nu cred că analizele ce vor urma vor scoate la lumină așa, dintr-o dată, toate „legile" narative. Mă interesează, din ansamblul acestor legi, *transformările narative ;* cum însă și aici e vorba de o multitudine de aspecte, mă voi apropia doar de un caz aparte al acestor transformări : *inversiunea.* Deci, studiul de față urmărește relația dintre o materie și o formă : scopul său este cercetarea transformărilor care au loc în substanța narativă, sub impactul trecerii unui anume tip de povestire, prin circulația firească, de la un gen literar la altul.

Povestirea ca unealtă a gîndirii

De mii de ani, omenirea povestește : adică născocește, transmite, ascultă și păstrează o formă aparte de mesaje verbale, care se referă mai puțin la experiențele trăite de fiecare individ, la lumea și faptele din preajma lui, și mult mai mult la evenimente, locuri și ființe din afara orizontului său existențial, la apariții și întîmplări extraordinare, ieșite din comun. De mii și mii de ani, trecînd prin învolburările istoriei, inventînd noi unelte și tehnici de lucru, scormonind cu ajutorul științei și filozofiei adîncurile lumii, omenirea continuă să asculte, să transmită, să ticluiască și să păstreze aceleași ciudate și fermecătoare roade ale spiritului pe care le numim povestiri *...

Prezența constantă a povestirii de-a lungul istoriei omului se datorează importanței și rosturilor ei deosebite pentru viața noastră socială și culturală ; sau, cu alte cuvinte, funcțiilor ei esențiale. Pentru noi, ființe ale acestei civilizații și ale acestui secol, funcția cea mai evidentă a povestirii este aceea de divertisment. Pentru noi, povestitul nu e o activitate productivă, vitală, necesară existenței și perpetuării globale a societății ; pentru noi, ea este o activitate recreativă, o formă de evaziune din contingent, care, tocmai prin această punere între paranteze a problemelor apăsătoare ale realului, ne eliberează de sub povara preocupărilor zilnice și ne ajută la refacerea energiilor istovite. Din această perspectivă, povestirea ar avea același statut ca sportul, jocurile de societate, hoby-urile și toate celelalte activități supli-

mentare, distractive, cu care ne umplem în mod plăcut timpul liber.

Dar, dacă povestirea nu se ancorează în praxis, dacă ea nu își află loc în cadrul activităților sociale eficiente, atunci înseamnă că farmecul și puterea povestirii se ivesc nu din fixarea în contingent, ci din îndepărtarea de restricțiile acestuia. Iată de ce preferăm „narațiunile", adică acele povestiri ce scapă de sub presiunea realului imediat, ce se ancorează într-o lume care, chiar dacă seamănă cu a noastră, e resimțită totuși ca altceva, ca un spațiu ce se distanțează prin anumite caracteristici de cotidianul aproplat. Această opțiune atrage după sine o altă consecință : într-o narațiune contează mai puțin *ceea ce* se povestește (conținutul referențial) și mai mult *felul cum* se povestește (conținutul literar). De unde și concluzia că aspectul formal, ordinea și structura unităților constitutive, construcția riguroasă și ritmul înlănțuirilor narative ar fi caracteristica narațiunilor și ar genera plăcerea pe care ele ne-o produc adeseori (vezi R. Scholes, 1979, p. 2—3) *.

Deci, se pare că povestim sau ascultăm povestiri, din bucuria pe care ne-o oferă întîlnirea cu fel de fel de evenimente deosebite, petrecute într-o lume resimțită ca alta decît cea concret-reală. Dacă însă zăbovim mai mult asupra rostului dialogului dintre om și poveste, vedem că nu numai plăcerea, divertismentul îi leagă ; la o analiză atentă vom observa că povestirile pot avea și alte funcții, precum aceea de a instrui, de a modela caracterele, de a oferi idealuri umane, morale sau politice, de a pune în dezbatere probleme fundamentale ale omenirii. Dar, toate aceste funcții se realizează numai *după ce* începem dialogul cu povestirea, adică numai după ce ea ne-a plăcut, ne-a atras și ne-a captivat prin universul ei : deci ele sînt funcții secundare, derivate din prima (aceea de divertisment).

Să fie însă acesta singurul mod de a ființa al povestirilor ? Să se reducă rostul povestirii numai la relaxare, la evadarea din real și la cufundarea într-o altă lume ? Să nu însemne povestirea, această constantă a istoriei omenirii, nimic mai mult ?

De îndată ce ieșim din granițele trasate de civilizația și epoca noastră, de îndată ce ne mutăm în alte orizonturi culturale, liniile de fugă și perspectivele se schimbă radical, și, pe neașteptate, un alt tablou se arată privirilor noastre. În cea mai succintă formulare, această nouă poziție a povestirii s-ar putea desprinde din exclamația unui povestitor popular din Țara Oașului : „Cel ce nu învață din poveste, nu învață nici din ceea ce vede cu ochii“ (apud M. Pop — P. Ruxăndoiu, 1976, p. 254). Aceeași idee, formulată altfel, apare și în gîndul unui povestitor Navaho : „Dacă fiii mei aud povești ei vor învăța să fie oameni buni ; dacă nu le aud, ei vor începe să fie oameni răi.“ (B. Toelken, 1976, p. 155). Acestor afirmații le răspunde, ca un ecou, un proverb al dogonilor, străveche civilizație africană : „Dacă vrei să faci cunoscut un lucru prietenului tău, omul care dorește să cunoască, nu e bine să i-l spui numindu-l cu numele său : mai bine e să i-l spui printr-o poveste.“ (apud G. Calame-Griaule, 1965, p. 458).

Într-adevăr, antropologii au constatat — la nivelul civilizațiilor „primitive“ — existența unor atitudini mentale identice ; la întrebarea : ce este aceasta ? sau : de ce este așa ? ei primeau, drept răspuns, nu o denumire sau o explicație (logică, practică, științifică), ci o povestire : un lucru este (sau este așa) pentru că odată jaguarul cu broasca..., omul și coiotul..., șarpele și zeul... etc. Pentru civilizațiile arhaice lumea întreagă este o Poveste, iar povestirea nu este altceva decît chipul și ecoul lumii în care existăm. Nu putem vorbi aici numai de funcție cognitivă (sau educativă), pentru că povestirea nu oferă doar simpla explicație a unor lucruri, ci cuprinde chiar esența și taina lor : ea este textul ce relevă condiția și statutul ontologic a tot ce ne înconjoară ; cu alte cuvinte, povestirea este însăși lumea întrupată în cuvînt. Și atunci, care e rostul povestirii în civilizațiile de tip arhaic ?

Într-o definiție (cu nuanțe de aforism) filozoful francez E. Bréhier afirma odată că mitul este „expresia unei gîndiri infantile, ce nu s-a putut ridica de la imagine la concept, care știe deja să povestească, dar nu știe încă

să explice." (apud J. Vernière, 1977, p. 3). Într-adevăr, oamenii au povestit întotdeauna ; dar aceasta nu înseamnă că atunci cînd povesteau ei nu gîndeau sau că gîndeau „copilărește" ; deci cu atît mai puțin că au învățat să gîndească numai atunci cînd au uitat (sau au renunțat) să mai povestească. Adevărul e altul : omenirea a gîndit dintotdeauna, numai că a fost o vreme (iar această „vreme" ocupă cea mai întinsă porțiune din istoria omului !) în care *ea a gîndit numai și numai prin povestire*. Mult mai tîrziu, odată cu Grecia presocraticilor, a început lungul drum al ruperii de povestire și al făuririi unor alte unelte de luare în posesie a realului, unelte numite concepte, silogisme, raționamente. Astăzi noi gîndim prin ele, și ele sînt cele care ne modelează și dirijează gîndirea. Puterea și eficiența lor nu înseamnă însă că ele ar reprezenta singurul mod de-a gîndi și că, pînă la inventarea lor, omenirea nu ar fi gîndit niciodată. Omenirea a gîndit mereu, dar a gîndit *altfel* decît sîntem noi obișnuiți să o facem astăzi.

Deci, oamenii civilizațiilor arhaice discută despre lucruri și lume prin povestiri ; acestea constituie mijlocul principal de a lua în posesie realul, de a-l organiza, de a dialoga cu elementele sale, de a le manipula și a le ordona după o schemă dată. Cu alte cuvinte : *oamenii civilizațiilor arhaice așază mereu, între ei și lume, povestirea*. Faptul acesta nu constituie o întîmplare sau un accident : Claude Levi-Strauss afirmă că el reprezintă o necesitate de ordin istoric și genetic. De ce ?, pentru că începutul povestirii este sinonim cu acela al gîndirii : „Problema genezei miturilor se confundă cu aceea a gîndirii însăși, a cărei experiență constitutivă nu este aceea a unei opoziții între eu și celălalt, ci a celuilalt înțeles ca opoziție." (C. Levi-Strauss, 1971, p. 539). Deci mitul, povestea prin excelență pentru primitivi, apare și se dezvoltă odată cu apariția și dezvoltarea mecanismelor gîndirii. Acest lucru explică (între altele și) faptul că povestirile arhaice nu sînt gratuite, nu au rost de divertisment, ci sînt eficiente, au rostul de a rezolva problemele teoretice ale unei societăți (idem, p. 571). Dar ce probleme teoretice pot rezolva asemenea povestiri, cînd ele vorbesc despre întrecerea dintre lup și broasca

testoasă, despre lăcomia unei femei care mănîncă toată mierea din casă, despre certurile dintre rude, despre urcarea unui om la cer, despre lumea pe care o descoperă acolo ? Întrebarea formulată acum se rezolvă printr-o altă întrebare : spun aceste povestiri numai ceea ce spun ?, stă sensul lor numai în anecdota vizibilă, elementară ? Antropologii răspund fără ezitare : povestirile spun mai mult decît ceea ce spun ; prin urmare nu textul, ci subtextul lor ne oferă cheia înțelegerii. Desigur, ipotezele propuse pentru descifrarea acestui subtext sînt nenumărate și nu este aici locul unei prezentări detaliate a fiecărui tip de lectură propus de antropologi. Între toate aleg acum pe aceea care se apropie cel mai mult de problemele legate de structura și dinamica generală a gîndirii omenești și care oferă cele mai fertile perspective de dezvoltare pentru ideile și ipotezele noastre. Pentru Claude Levi-Strauss, acest „subtext" ascuns este dat de un sistem complicat de opoziții binare, prin care sînt puse în ecuație coordonatele esențiale ale existenței (viață-moarte, natură-cultură, bărbat-femeie, alimentar-nonalimentar, sus-jos etc.). Opozițiile sînt întrupate în povestiri prin chipul și atributele naturale ale unor diverse ființe, precum și prin faptele lor ; povestirea ar exprima, prin aventura narată, trecerea de la o opoziție la alta, sau de la un sistem de opoziții la altul. Aceeași opoziție poate fi spusă și concretizată prin mai multe reprezentări, adică, poate fi integrată în mai multe coduri culturale (alimentar, astronomic, social, animalier, etc.). Prin povestiri, gîndirea arhaică face trecerea de la un cod la altul, mediază între diversele opoziții și scoate în evidență relațiile profunde dintre lucrurile și ființele din lumea înconjurătoare. Povestirile servesc astfel la stăpînirea mediului ambiant, definind spațiul cultural specific unei civilizații și oferind mijloacele „teoretice" prin care se pot efectua anumite operații logice (clasificări, analize, inferențe, etc.) cu și asupra elementelor din univers. Cu alte cuvinte : povestirile arhaice nu povestesc de dragul de a povesti, ci cu scopul precis de a manevra anumite „concepte" ale „Welt-anschauung"-ului primitiv (pentru o discuție asupra statutului logic al elementelor pe care le manipulează,

pentru situarea lor între concept și simbol, vezi C. Levi-Strauss, 1970, p. 317—352). De aici se deduce că la rădăcina oricărei povestiri stă un sistem simplu de opoziții primare. Existența lui implică (automat ?) existența povestirii : „Pentru ca un mit să fie produs de gîndire și pentru ca el să producă, la rîndul său, alte mituri, trebuie și ajunge ca o primă opoziție să se grefeze pe experiență, astfel încît ea să genereze, în urma ei, alte și alte opoziții." (C. Levi-Strauss, 1971, p. 540). De unde vin aceste opoziții ? Sînt ele arbitrare ? După antropologul francez, totul în jurul nostru are chipul unui sistem de opoziții. Universul nu se relevă omului ca un continuu difuz, ci ca o „asimetrie originară" (sus-jos, pămînt-apă, aproape-departe, cald-rece, bărbat-femeie, etc.). Procesul „analizării" lumii înconjurătoare începe chiar de la nivelul senzorial unde funcționează o „logică a sensibilului", datorată „analizei perceptive, deja combinatorie și capabilă de o analiză logică la nivelul sensibilității" (idem. p. 501 ; vezi și 1983, v. 164). Acest proces de „sistematizare" e amplificat odată cu trecerea informației prin registrele gîndirii și vorbirii, ale căror activități sînt bazate, prin excelență, pe mecanismul operațiilor binare. Se deduce de aici că înțelegerea lumii ca un sistem de opoziții este inerentă gîndirii omenești și că ea se manifestă oriunde și oricînd, indiferent de treapta de evoluție socială și culturală a unei colectivități umane *. La civilizațiile moderne, arhitectura binară a lumii ia forma unor sisteme fixe, exprimate prin concepte bine definite, ce separă domeniile și nu acceptă trecerea de la un cod la altul (sistemul lui Mendeleev nu poate fi tradus în termenii sistemului lui Linné). În schimb, civilizațiile primitive exprimă această „arhitectură" prin limbajul povestirilor, întrupînd aceleași tipuri de clasificare prin jocul mereu variat al isprăvilor unor eroi diferiți, eterogeni chiar. Spre deosebire de sistemele logicii, povestirile sînt într-o continuă mișcare, fapt care permite alunecarea de la un cod la altul (exprimarea aceluiași subtext prin texte diferite) sau concentrarea de semnificații multiple într-un singur cod (exprimarea mai multor subtexte printr-un singur text). Concluzia acestor considerații este aceea că

povestirile arhaice nu sînt gratuite, nu sînt simple jocuri ale cuvîntului și fanteziei ; ele nu povestesc de dragul de a povesti, ci din nevoia de a manevra, de a pune în mișcare și a reordona, prin chiar această mișcare, elementele constitutive ale gramaticii de adîncime prin care o cultură analizează lumea înconjurătoare. Dialogul omului cu lumea ia, în civilizațiile arhaice, forma povestirii, deoarece aceasta oferă unicul mijloc capabil să poarte, să pună în mișcare și să facă eficiente conceptele arhaice și structurile mentale prin care omul își înțelege universul în care trăiește.

Deci, omul străvechi gîndește prin povestiri, adică așază mereu între el și lume, povestirea. Cu alte cuvinte, *povestirea are statutul unei unelte*, a unui produs creat de om, a unui „obiect" artificial prin care acesta se raportează în mod indirect, mijlocit, la universul ambiant. Știm că apariția și utilizarea oricărei unelte modifică radical relația dintre om și mediul său ; ea lărgește posibilitățile acestuia de a domina natura și duce la apariția și dezvoltarea unor noi deprinderi și calități umane. Pe de altă parte, lucrînd cu, și experimentînd asupra uneltelor, omul acționează — indirect — și asupra lumii, modificîndu-i, uneori radical, conturele. Dacă povestirea are statutul unei unelte, înseamnă că omul o va folosi așa cum își folosește oricare din uneltele sale : pentru *a acționa, prin ea, asupra lumii,* pentru a pune stăpînire, cu ajutorul „disponibilităților" ei, pe acele zone ale realului ce sînt inaccesibile contactului direct, imediat. Povestirea devine deci o prelungire, nu a mîinii omului, ci a gîndirii sale, „prelungire" prin care el își apropie și își face accesibile zone îndepărtate și chiar necunoscute ale realului. Povestirea ne apare deci ca „modelul redus, omolog al lucrurilor, o veritabilă experiență umană asupra obiectului tratat" (M. Pop — P. Ruxandoiu, 1976, p. 28). În ea gîndirea nu trece de la particular la întreg, căci „în modelul redus, cunoașterea întregului precedă cunoașterea particularului. (...) Calitatea intrinsecă a modelului redus este că el compensează renunțarea la dimensiunile sensibile prin achiziția unor dimensiuni inteligibile. Narațiunile, ca realitate artistică, se realizează prin inversarea proceselor de cu-

noaștere, datorită unei reflexii asupra modelului redus, datorită achiziției dimensiunilor inteligibilului prin renunțarea la dimensiunile sensibilului și prin echilibrarea structurii-eveniment" (idem, p. 28—29).

Pentru că are statutul unei unelte, povestirea trebuie să aibă, ca orice unealtă, și o *valoare de întrebuințare:* aceasta este dată de utilitatea ei (în raport cu situațiile în care e folosită) și de eficiența ei (în raport cu scopurile pentru care e pusă în mișcare). Deduc de aici că nici o povestire nu e, prin sine, prin conținutul ei, bună sau rea ; ea este bună sau rea (i. e. utilă sau inutilă) în funcție de locul, momentul, direcția și țelul în care și înspre care este utilizată. În orizontul povestirii nu există ierarhii, nu există aristocrație ; povestirile se nasc, trăiesc, sînt prețuite, păstrate și chiar supralicitate, în funcție de valoarea lor de întrebuințare, în funcție de felul în care-și îndeplinesc rolul și menirea lor de unelte ale gîndirii și culturii arhaice. Perspectiva pe care o propun aici este, după cum lesne se poate observa, una *pragmatică* : consider că în definirea profilului și a valorii sociale ale unei povestiri, mai importantă decît conținutul referențial, decît universul simbolic și structura formală, este *poziția* pe care o ocupă acea povestire în ansamblul tuturor celorlalte povestiri, ce există în spațiul unei culturi. Povestirile nu se nasc, ca cei doi feți-frumoși, purtînd, drept stea în frunte, însemnul categoriei lor ; cu alte cuvinte, o povestire nu este, dintru început, basm, mit, legendă, anecdotă, fabulă etc. Ea devine toate acestea, în funcție de poziția pe care o ocupă în sistemul structural al unei culturi, *adică în funcție de valoarea de întrebuințare pe care o capătă,* în raport cu nevoile culturale precise ale colectivității respective. Înțeleg deci genurile literare nu ca pe un stigmat sau ca pe niște arhetipuri formale eterne, ci ca pe niște categorii dinamice, poziționale, ivite în urma utilizării diverselor povestiri în scopuri culturale și sociale diverse. Genurile pot fi definite, după părerea mea, ca un sistem de norme și restricții culturale, prin care este codificată valoarea de întrebuințare a unei povestiri. Se naște acum următoarea întrebare : dacă genurile nu sînt categorii în sine și pentru sine, dacă ele sînt cadre formale determinate

de anumite opțiuni culturale specifice, ce se întîmplă cu povestirile cînd trec de la un gen la altul ? Sau, în altă ordine de idei : dacă nici o povestire nu e hărăzită — prin naşterea sau structura ei — să fie numai basm, numai mit sau numai fabulă — ce schimbări au loc atunci cînd aceeași povestire (i. e. aceeași schemă narativă) trece de la „poziția" de mit la cea de basm, sau de la „poziția" de legendă la cea de text sacru ? Recuperez astfel, la capătul acestui traseu de fixare a axiomelor de bază ale studiului de față, întrebarea de la care am pornit și prin care mi-am fixat scopul cercetării : deci, ce transformări narative se produc în interiorul povestirilor primitive, pe parcursul istoriei lor, adică *pe parcursul trecerii textului literar de la o valoare de întrebuințare la alta?* Această problemă oferă materia capitolelor următoare și ei îi sînt dedicate toate investigațiile și eforturile autorului. Pentru rezolvarea ei va trebui mai întîi să precizăm mecanismul logic și cultural ce stă la baza taxonomiilor literaturii orale, apoi să definim conturele unor categorii des folosite în analiza povestirilor arhaice (mit, basm, legendă), să fixăm realitatea epică la care se referă fiecare tip (concretețea textelor particulare sau generalitatea unor scheme narative tipice), să stabilim relațiile dintre genuri (puncte de contact, înrudiri, transferuri) și, în final, să urmărim procesele care se produc la trecerea unei povestiri dintr-o categorie epică în alta.

În punctul final al acestei succinte demonstrații se pot enunța două axiome, esențiale pentru dezvoltarea ulterioară a cercetării de față : 1) oamenii civilizațiilor de tip arhaic gîndesc lumea prin și cu ajutorul povestirilor ; în consecință : pentru înțelegerea rostului și a sensului acestor povestiri, trebuie să facem apel la structurile subtextuale, de profunzime, care susțin arhitectura și substanța narativă a textului propriu-zis ; 2) povestirile au statutul unor unelte (ale gîndirii) ; prin urmare, mai importantă decît forma și substanța lor este valoarea lor de întrebuințare, adică poziția pe care o au în raport cu celelalte povestiri, funcția pe care o capătă în raport cu cerințele culturale specifice existenței unei anumite colectivități umane.

Genurile narative: un semn de întrebare între universal și particular

Așa cum omul este pretutindeni însoțit de umbra sa, civilizațiile pe care el le creează sînt întotdeauna înconjurate de haloul impalpabil, dar mereu prezent al povestirii. Nimic nu poate epuiza resursele povestitului : nici calamitățile naturale, nici cele sociale, nici bolile, nici războaiele, nici inventarea sistemelor audio-vizuale, nici doctrinele și teoriile filozofice, nimic și nimeni nu poate seca această fîntînă fără fund a povestirii, ale cărei ape revin mereu, orice s-ar întîmpla, la același nivel și la același volum. Sîntem înconjurați, în fiece clipă, de povestiri, trăim într-o lume a povestirilor, și adeseori înțelegem și gîndim lumea ca pe o imensă și nesfîrșită Poveste.

Toate povestirile unei civilizații, puse laolaltă, dau impresia unui imens furnicar. Fel și fel de forme roiesc acolo, de la cele mai mari și mai solemne, pînă la cele mai mici, mai neînsemnate și mai neschimbătoare. Totuși, dacă avem răbdare să zăbovim mai mult la marginile acestei lumi fremătătoare, observăm că anumite forme se repetă și că unele texte apar în situații identice și beneficiază de atribute identice. Folosind aceste asemănări și deosebiri formale, putem distinge anumite trăsături constante, iterative, în funcție de care diversele povestiri se grupează în anumite clase și subclase : aceste categorii tipologice formează *genurile și speciile narative.*

Existența categoriilor generice de clasificare este incontestabilă. În toate civilizațiile, și în toate tradițiile culturale povestirile sînt ordonate și așezate, după anu-

mite criterii, în anumte clase tipologice. Problema spinoasă începe însă aici, imediat după ce admitem existența și funcționalitatea categoriilor de clasificare : da, există genuri și specii narative, dar formează ele un sistem omogen ? au ele statutul unor categorii universal valabile ? putem identifica sau putem construi o singură serie de genuri și specii (i. e. un singur sistem de clasificare) pentru toate povestirile globului ? Este necesar, în această etapă preliminară a cercetării, să precizez în ce sens folosesc cuvîntul de *gen*. Îl voi utiliza cu sensul de „categorie generică de clasificare". Am ajuns la această accepție vagă datorită, pe de o parte, incertitudinilor care minează cîmpul de utilizare a noțiunii, în studiile de retorică și stilistică ancorate în domeniul literaturii scrise și, pe de altă parte, inadecvării acestui concept (așa cum s-a conturat el în tradiția teoriei literaturii) la realitatea concretă a vieții și funcționării literaturilor de tip oral. După cum bine se știe, în general, categoria de gen se definește pe baza raportului dintre creator și realitatea pe care o transfigurează artistic (de unde rezultă genul epic — atitudine obiectivă, detașată ; genul liric — atitudine subiectivă, implicată ; genul dramatic — atitudine și obiectivă și subiectivă). Termenul de gen este însă folosit și pentru a denumi forme literare care ar ține (în planul unei logici severe) de nivelul speciilor : sonetul, elegia, farsa, comedia etc. Aici intervin însă alte criterii distinctive, legate de structura formală a respectivelor tipuri de texte, de convențiile stilistice și de tradiția literară prin care acestea s-au constituit și prin care își mențin în prezent individualitatea. În felul acesta datorită amestecului criteriilor și interferenței de nivele logice de definire s-a ajuns, în prezent, la relativizarea conceptului (vezi S. Iosifescu, 1973, p. 141).

În altă ordine de idei se poate observa faptul că viața formelor de literatură orală este mult mai dinamică, mai deschisă transformărilor și trecerilor libere de la o categorie la alta și de la o situație literară la alta. Spre exemplu, colinda ori balada ar ține după criteriul atitudinii, de genul epic ; ele cunosc însă momente de in-

tens lirism (prin intervenția directă a eului narator ce-și exprimă nemijlocit sentimentele) alături de alte momente de factură strict dramatică (recitative, distribuții de roluri, schimburi de replici — vezi Ad. Fochi, 1980, p. 53—54). Tot astfel, în cadrul literaturii orale e greu de stabilit dacă performerul are — în plan teoretic — atributele creatorului și dacă atitudinea lui imediată e aceea care, în consecință, poate fi luată drept criteriu pentru definirea unor genuri. Am putea adăuga apoi faptul că nici criteriile formale nu sînt întotdeauna elocvente : nu există structuri ritmice, strofice sau motivice care să fie tipice numai pentru anumite genuri (spre exemplu în folclorul românesc același picior metric este utilizat cam pentru toate creațiile în versuri ; sau, un motiv precum „mă luai, luai" poate apărea și în bocete, și în colinde, și în doine). În sfîrșit, trebuie adăugat și faptul că tipurile și formele de literatură orală se definesc mai puțin prin criterii interne (atitudinea creatorului, structura textului) și mai ales prin criterii externe (funcția lor socială, locul și momentul performării, agenții performatori și coordonatele receptării). Din toate aceste cauze criteriile consacrate de definire a genurilor (și speciilor) literare sînt, în aceste cazuri, mai puțin operante. Și adeseori, chiar generatoare de confuzii.

În această situație, deoarece nici categoriile și nici criteriile de clasificare utilizate în fixarea genurilor consacrate (și a conceptului de gen, în general) nu se potrivesc cu acelea utilizate în dezbaterile asupra literaturii orale, autorul se vede nevoit să utilizeze termenul de gen într-o accepție mai largă, mai puțin particularizatoare. În consecință — și aproape obligat de această stare de lucruri — autorul va acorda genului o pondere și o acoperire mai mult clasificatoare, decît una estetică.

Adevărul este că trăind în acest secol și în această tradiție culturală, ni se pare firesc să folosim, ori de cîte ori invocăm texte ale literaturilor orale, termeni ca mit, legendă, basm, poveste cu animale, etc. : ni se pare că ei definesc categorii imuabile ale narațiunii orale și că ei se aplică, în egală măsură și cu egală pertinență, și povestirilor create în alte culturi decît în cele europene. Cu toate acestea, de îndată ce aruncăm o privire mai

puțin superficială asupra acestor universuri narative, constatăm că uneltele noastre categoriale nu mai sînt atît de sigure și nu mai funcționează cu eficiența pe care o bănuiam. Ne dăm seama acum că un text pe care noi l-am eticheta imediat ca un simplu basm, beneficiază în acea cultură de prestigiul și statutul solemn al mitului și că, în schimb, alte texte, ce ne apăreau drept mituri autentice, nu sînt decît simple și banale povestiri cu animale.

Pe nesimțite, datorită acestor „desincronizări", identificările și clasificările noastre își pierd puterea și eficiența, devin tot mai nesigure și, odată cu ele, tot mai nesigur și mai șubred devine întregul eșafodaj teoretic și interpretativ prin care discutăm și explicăm corpusul narativ al acelei culturi. Astfel, orice contact cu o civilizație de tip arhaic ne arată că sistemele taxonomice folosite acolo sînt altele — și se bazează pe alte criterii — decît cele consacrate și uzuale în civilizațiile europene. Nu întîlnim, la aceste populații nici argumente stilistice (convenții formale), nici delimitări tematice (selecția subiectelor și personajelor), nici referiri istorice (rolul tradiției în fixarea genurilor) ; din contra, găsim aici criterii de tip funcțional (rostul și locul unei narațiuni în ansamblul manifestărilor sociale) și socio-psihologic (atitudinea receptorilor), criterii mereu dinamice, mereu schimbătoare, mereu interșanjabile.

Și atunci : ce relație există între sistemul tradițional de clasificare a povestirilor și sistemelor folosite de fiecare civilizație primitivă în parte ? Prima constatare este aceea că termenii generici nu se suprapun ; adică, suma de atribute specifice fiecărui concept tradițional nu corespunde acelora invocate de taxonomiile „insider"-ilor. Iată, spre exemplu, în America de Nord, *adaox* reprezintă „cuvîntul folosit de indienii Tsimshian pentru a desemna mitul, distingîndu-l de *malesk*, care este o povestire relatînd un fapt istoric sau anumite aventuri personale (...)". Deși amîndouă tipurile de povestire se referă la fapte și teritorii supranaturale, totuși „nici o povestire nu e *adaox* dacă nu se ancorează în perioada străveche și minunată cînd lumea arăta altfel decît în zilele noastre. Cuvîntul Kwakiutl pentru mit este *nuyam*, cel Chinook

este *ik i anam*, iar cel al indienilor Thompson este *spetakl*. Toate trei implică aceeași opoziție. Tribul Salmon din Alaska de Sud folosește cuvîntul *adaorh*, ceea ce înseamnă mit sau poveste adevărată." (K. Luomala, 1949, p. 9). Observăm că în cazurile citate apar două tipuri de criterii de clasificare : unul conținutistic (timpul, spațiul și personajele care alcătuiesc povestirea) și unul psihosocial (atitudinea membrilor unei colectivități : faptul că ei aderă sau nu la istoria narată, face ca ea să fie mit sau poveste oarecare). În general, la nivelul societăților arhaice, distincția cea mai simplă — și mai des folosită — este aceea dintre mit și non-mit, adică dintre *povestea consacrată și povestea obișnuită*. (În alți termeni, dintre povestea sacră și cea profană.) Populațiile Youruba din Nigeria folosesc doi termeni (*itan* și *aló*) pentru a denumi două tipuri de narațiuni : „*itan* este o formă a artei verbale, legată strîns de rituri și acte politice, avînd ca naratori oameni bătrîni sau ghicitori, invocînd zeități sau eroi umani și considerată a fi adevărată, în ordinea adevărului religios sau istoric. Pe de altă parte *aló* este spusă pentru amuzament, de orice persoană din societate, avînd ca protagoniști mai ales animale și fiind considerată de Youruba ca o simplă ficțiune." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 233). Între povestirea consacrată și povestirea obișnuită, se distinge aici pornindu-se de la poziția lor în societate (legătura cu ritul), de la statutul performerului în ierarhia socială, de la conținutul tematic și narativ și de la atitudinea grupului față de istoria povestită (crezută ca adevărată sau ca fictivă). În alte cazuri, axele sistemului taxonomic sînt și mai încîlcite : „Cuvîntul dogon care denumește toate povestirile în proză, cu un caracter fictiv, este *elumé*, care cuprinde fabulele și basmele («elumé-obișnuite»), ghicitorile («elumé-uimitoare») și canto-fabulele, povestiri ce conțin și părți cîntate. Cuvîntul *elumé* se opune lui *só*, «cuvîntare» ce se referă la un eveniment real sau considerat ca atare. Dar *elumé* nu e minciună *(Kakalu)* deoarece aceasta implică intenția de a-ți păcăli auditoriul. Evenimentele narate în poveste nu sînt prezentate ca adevărate, ci ca simbolice. Tocmai din această cauză, istoriile mitice nu fac parte din această categorie. Fiind obiectul unei credințe, ele aparțin

«cuvîntării străvechi», adică tradiției cunoașterii". (G. Calame-Griaule, 1965, p. 468). În acest sistem taxonomic atît de complicat întîlnim o mulțime de criterii de diferențiere. Se interferează aici o axă referențială (eveniment real-eveniment fictiv) cu una morală (intenția minciunii — absența acestei intenții); una tematică (conținutul narativ) cu una socio-culturală (atitudinea receptorilor : credință — non-credință); una strict istorică (poveste actuală — poveste tradițională) cu una estetică (înțelegere simbolică a textului — înțelegere literală). Criteriile amintite nu se organizează însă într-o ierarhie strictă și nici nu se înșiră într-o ordine sau într-o succesiune obligatorie. Ele apar la momentul și locul potrivit, adică atunci cînd e nevoie să se distingă între două tipuri diferite de narațiuni. Cu alte cuvinte, taxonomiile „primitive" (de fapt, cele ale „insider"-ilor) sînt *poziționale* și nu aprioriee. Doar în acest sens se poate spune că, în literaturile populare și arhaice nu există genuri (vezi D. E. Bynum, 1976, p. 49, sau John Greenway în Dan Ben-Amos, 1976, p. 224—225) * — în sensul că nu există categorii fixe, date o dată pentru totdeauna. Există însă o mulțime de sisteme de clasificare, care variază adeseori în funcție de o situație sau de alta, care au un statut *operațional* și care serveso mereu unor taxonomii „hic et nunc". Criteriile de clasificare sînt deosebit de numeroase și, cel mai frecvent, ele invocă axe și structuri dinamice, uneori chiar impalpabile : atitudinea, reacția ascultătorilor, inflexiunea tonală a povestitorului, valoarea simbolică de subtext etc. (vezi B. Toelken, 1976, p. 158). Relevantă în acest sens mi se pare o observație referitoare la tradiția povestitului în Japonia ; aici, pentru a distinge între unele tipuri de povestiri, criteriile folosite nu sînt de natură tematică sau socio-funcțională, ci de natură deictică, strict subiectivă : „Pentru ei este mai important *cum* este spusă o poveste, decît *ce* spune acea povestire." (V. Hrdličkova, 1976, p. 171). Iată deci că un singur accent, o singură intonație pot ajuta povestea să treacă de la un tip de povestire la altul, pot arunca textul performat dintr-o clasă generică în alta.

Astfel, în cercetarea narațiunilor arhaice ne confruntăm cu două tipuri de clasificări : cele tradiționale (consacrate) bazate pe genuri fixe, definite prin legi normative imuabile, și cele populare, „locale", bazate pe categorii deschise, variabile, cu focalizări aleatorii ale criteriilor distinctive, și cu o mare libertate de permutare a textelor dintr-o categorie în alta. După o formulă a antropologului Dan Ben-Amos primele constituie „categoriile analitice", adică sistemul de „modele exterioare de organizare a textelor", iar celelalte „genurile etnice", adică ansamblul de „modele culturale de comunicare." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 215). Opoziția propusă aici nu mi se pare a fi foarte clară. * Într-adevăr, pentru o civilizație precum cea africană a dogonilor ori cea a indienilor Salish, genurile europene sînt „modele exterioare de organizare a textului". Dar pentru civilizațiile europene ? Sînt aici basmul și legenda „modele exterioare" ? De fapt, la origine, aceste categorii „analitice" nu au fost altceva decît tot „genuri etnice", aplicate și aplicabile — inițial — numai unei anumite tradiții a povestitului : cea europeană. Preluate apoi „tel quel" de către discursul teoretic (întîi estetic și filozofic și abia mai tîrziu științific), ele au fost ipostaziate în concepte apodictice, părînd rupte — datorită acestei schimbări de regim semantic și de statut funcțional, — de orice legătură cu o realitate culturală și etnică particulară. Cu toate acestea, noțiuni ca mitul, basmul, legenda și fabula rămîn totuși „genuri etnice" și, oricît de mult le-am lărgi sfera conceptuală, oricît de mult le-am generaliza înțelesul, în ele se păstrează mereu ceva, un sens ascuns, conotativ, o anumită ambiguitate și indecizie, care stînjenesc mișcarea gîndirii și care ne încurcă atunci cînd le aplicăm direct, fără măsuri de corectare și precauție, și altor sisteme narative. Deci, pentru că nu țin de ordinea abstracției pure, ci tot de aceea a convenției, pentru că nu au un caracter strict teoretic, deductiv, ci unul empiric și concret, genurile „consacrate" nu pot avea statutul logic al unor „categorii analitice", adică al unui sistem categorial „liber de determinări culturale, obiectiv și unificat". (Dan Ben-Amos, 1976, p. 217). Cred astfel că atunci cînd vorbim despre (sau folosim) aceste concepte,

un anume simț al relativității este absolut necesar, pentru a nu lua drept universal și general ceea ce nu este altceva decît o determinare etnică, extinsă și consacrată prin convenție și uzanță tradițională.

Sistemul genurilor consacrate se dovedește a fi vulnerabil și dacă îl privim din perspectiva structurii și funcționarii sale. Lucrul cel mai supărător aici este rigiditatea sistemului ; fiecare gen determină o poziție fixă, imuabilă, cu granițe trasate o dată pentru totdeauna ; comunicarea între genuri nu este posibilă decît în anumite condiții și numai sub incidența unor reguli precise, restrictive. Aceste reguli pun mișcările textului de la o categorie la alta sub semnul evoluției lineare și al transformărilor definitive. Dacă un text trece de la mit la basm, acest lucru este văzut ca o „cădere" irevocabilă, datorată unor condiții sociale și istorice fatale, ce duc la pierderea definitivă a atributelor inițiale și la dobîndirea, la fel de definitivă, a altor atribute specifice. Mișcarea inversă este de neconceput, iar pendularea liberă de la un gen la altul apare ca o adevărată erezie. * Analiza literaturii orale cu ajutorul genurilor consacrate pune problema vieții și transformării lor în termenii irevocabilului : trecerea de la un gen la altul este un salt fatal, care poate desemna „moartea" unui text și împietrirea lui, într-o altă formă, considerată a fi imaginea sumară și degenerată a modelului inițial. Realitatea și viața culturilor de tip arhaic ne arată însă că narațiunile orale se află în continuă mișcare, că ele trec cu ușurință de la o categorie generică la alta, că, în funcție de anumite situații, ele pot fi cînd mituri, cînd basme, cînd povești cu animale. Pentru a putea sesiza și stăpîni acest vîrtej permanent, civilizațiile orale au inventat alte sisteme de clasificare și alte modalități de gîndire taxonomică. E vorba de sisteme funcționale, poziționale, care permit ca aceleași texte să aibă rosturi diferite în funcție de contextele diferite în care ele apar. *bis Genurile au aici statutul unor categorii cu granițe vagi, dinamice, care se re-organizează permanent (în funcție de solicitările exterioare) și care sînt apte să răspundă și să se adecveze mereu situațiilor inedite ce apar în viața comunității. De aceea, sintetizînd, aș putea defini relația dintre genu-

rile consacrate și cele etnice ca fiind sinonimă cu aceea dintre o geometrie plană și rigidă și una spațială și dinamică.

Genurile etnice (locale) se impun atenției noastre prin puterea de adecvare, prin flexibilitate și dinamism. Eficiența lor (de identificare și interpretare) este însă contrabalansată de caracterul lor particular (și particularizant), de varietatea ametitoare a criteriilor distinctive invocate, de labirintul denumirilor generice născocite de fiecare comunitate lingvistică. A lua un termen (sau criteriu) dintr-o civilizație oarecare, a-l rupe de context și a-l extinde apoi asupra altor civilizații și situații narative, e o greșeală tot atît de mare ca și aceea născută din aplicarea brutală, nediferențiată a genurilor consacrate la realitățile culturilor primitive (vezi în acest sens observații pertinente în E. Pritchard, 1977, p. VI și p. 106 și G. Devereux, 1967, p. 189).

Prin urmare, dezbaterea genurilor literaturii orale suferă de o dublă indeterminare ce constă într-o continuă pendulare între un sistem prea rigid și unul prea flexibil, între unul prea teoretic și altul prea empiric și, desigur, între aspirația spre abstracție și universalitate și obligativitatea adecvării și fidelității față de realitatea concretă. Nu știu dacă în etapa actuală a cercetării antropologice putem evada din această zonă a incertitudinilor și inconsecvențelor ; știu însă că nu putem rămîne aici, că nu putem oscila permanent între un sistem și altul ; știu, de asemenea, că e inutil să teoretizăm la infinit, sau să justificăm mereu superioritatea unui gen sau a altuia. De aceea, pentru că unitățile *cel mai des folosite* în studiile dedicate literaturii orale sînt categoriile genurilor consacrate, ne vom opri asupra lor. Ceea ce nu înseamnă că alegerea noastră va fi una oarbă și fidelă în mod ne-critic tradiției. De aceea, primul pas al discuției conține tocmai analiza statutului teoretic al acestor categorii, clarificarea sensului și valorii operaționale specifice fiecăreia dintre ele.

Din perspectiva taxonomiilor tradiționale, narațiunile orale sînt împărțite în mituri, basme, legende, povești cu animale, ș.a. Alături de aceste clase există și alte cîteva tipuri mai puțin importante (și mai greu de catalogat) și,

de asemenea, o mulțime de subclase care au rolul de a nuanța și particulariza fiecare categorie în raport cu masa infinită a narațiunilor orale concrete. Între toate acestea un gen se distinge și iese în prim plan de la început : este *mitul*. El oferă tema ce revine obsedant în nenumărate luări de cuvînt, ținta rîvnită ce orientează nenumărate analize și nenumărate sisteme interpretative, cheia de boltă ce dă legea și criteriul de organizare a oricărei noi ierarhii sau taxonomii a genurilor literaturii orale. Rîvnit sau ignorat cu încăpățînare, definit și contestat cu furie, aureolat sau aruncat de pe soclul gloriei, mitul constituie o realitate pe care nici un cercetător al literaturii orale nu o poate ignora. De aceea, după cum e și firesc, dezbaterea de față va începe cu analiza conceptului de mit.

Mitul, sau drumul prin labirint

Istoria cuvîntului, geneza conceptului

Nu știu cîte din conceptele științelor umanistice au un conținut clar și bine precizat, dar sînt convins că, între toate, unul dintre cele mai confuze și nesigure este acela de mit. Confuz, pentru că nimeni nu poate spune cu certitudine ce denumește mitul, care este porțiunea din realitate pe care el o circumscrie ; nesigur pentru că toată lumea îl folosește oricum, oriunde și oricînd, în cele mai variate contexte, cu cele mai variate înțelesuri. Pe scurt, punînd discuția în termenii logicii, putem spune că nici conținutul și nici sfera acestui concept nu sînt bine definite. În cazul *mitului* formulele de tipul „ceva este mit" proliferează într-un ritm amețitor, astfel încît despre toate obiectele culturii s-ar putea afirma (la limită) că „sînt mit" ; pe de altă parte, expresiile de tipul „mitul este ceva" cunosc o mulțime de predicate logice, eterogene și adeseori contradictorii ; drept urmare e aproape imposibil să formulăm o definiție unitară și general acceptată a mitului. Sfera și conținutul logic ale acestui termen nu pot fi delimitate riguros, nu pot fi reduse la un număr exact, controlabil de predicații coerente și satisfăcătoare. În consecință noi nu știm prea bine nici ce *desemnează* mitul și nici ce *înseamnă* noțiunea de *mit*. Cu alte cuvinte : nu posedăm nici valorile conceptului, nici semnificațiile termenului și nici sensurile cuvîntului. În jurul mitului, totul capătă o tentă neclară, un aer de ambiguitate și indecizie. *

În bibliografia de specialitate, polimorfă și fascinantă datorită bogăției ei, puține capitole sînt dedicate explici-

tării termenului de *mit*. Cercetătorii își definesc arareori uneltele de lucru, iar atunci cînd o fac, preferă definițiile operaționale, definiții parțiale, adaptate numai domeniului pe care îl investighează. Antropologii consideră drept mituri cam toate textele „sacre" pe care le întîlnesc la o civilizație dată, fără a fi preocupați de delimitarea acestora de celelalte categorii ale narațiunii (legende, basme, povestiri și chiar epopei ori balade). Această distincție este și mai puțin clară în cazul filozofilor, teoreticienilor artei și ai literaturii ori a eseiștilor ; în plus, aceștia sînt tentați să considere drept mituri unele opere literare (Faust, Hamlet, Don Juan) și chiar unele creații culturale cu caracter non-textual și non-narativ (măști, unități gestuale, simboluri, sisteme de idei, opere de artă etc.). În sfîrșit, în cazul semioticienilor, al sociologilor ori viitorologilor, universul mitului se lărgește și mai mult, pentru a cuprinde obiecte concrete din afara culturii spirituale, precum ar fi cele casnice ori industriale (săpun, mașină, televizor), sau, din contra, entități nepalpabile, cu statut pur teoretic cum ar fi ideologiile, teoriile sociale, reclamele etc.

Pătrunzînd mai adînc în planul discuțiilor despre mit, observăm că nu numai conceptul de mit suscită nedumeriri și confuzii ; la rîndul lor teoriile despre „realitatea" culturală numită *mit* nasc, în mod egal, incertitudini și divergențe. Cel care parcurge bibliografia mitului, trăiește, de îndată ce se avîntă dincolo de pragurile ei, sentimentul labirintului. Dintr-o dată el descoperă teorii, analize, accepții și sensuri conceptuale atît de diferite, atît de eterogene și de contradictorii, încît nu poate să nu se întrebe dacă nu cumva unitatea termenului de *mit* nu e o iluzie, dacă nu cumva toate aceste discursuri vorbesc despre obiecte culturale diferite, fără nici o legătură între ele. * Aceasta este o întrebare neliniștitoare, care nu și-a găsit încă răspunsul și care nici nu se află (după părerea mea) prea aproape de răspunsul ei. În schimb, multitudinea sistemelor abstracte consacrate miturilor ne convinge că, pornind de la această enormă acumulare de bibliografie, nu vom putea obține niciodată o teorie „cumulativă" ori o sinteză totalizatoare convingătoare despre mit. Concluzia oricărei treceri în revistă a

studiilor despre mit se poate formula în termenii unei sentințe rostite de un bun cunoscător al problemei : „Multe teorii au fost construite în trecut în jurul mitului. Fiecare din ele conținea un grăunte de adevăr, dar nici una nu era, în întregime, satisfăcătoare." (G. S. Kirk, 1972, p. 36).

În această situație e firesc deci ca înainte de a păși pe unul din drumurile ce duc spre inima mitului, să mai zăbovim un timp la răspîntii, pentru a pune cîteva întrebări și a căuta cîteva (posibile) răspunsuri.

Istoria dificultăților și a incertitudinilor iscate de „mit" începe odată cu istoria cuvîntului *mit*. Acest termen se ivește, pentru prima oară, în graiul viguros al epopeilor homerice. „Mythos" însemna, pentru eroii *Iliadei* și *Odiseii*, „vorbire", simplă și firească rostire despre toate cele ce sînt și au fost pe lume. Homer numește adeseori discursurile și cuvîntările personajelor sale, „mythos", iar acestea, la rîndul lor, etichetează cu același termen vorbirea altor personaje. În toate contextele în care apare, „mythos"-ul desemnează „o suită de cuvinte care au un sens ; cuvîntare, discurs, conținut al cuvintelor, părere, intenție, vorbire, gîndire, povestire". (P. Chantraine, 1974, p. 718—719). Cuvîntul era deci destul de vag și de cuprinzător și beneficia de o sferă semantică largă, deschisă tuturor „discursurilor" produse de gîndirea omenească. Analizele lingvistice, pătrunzătoare și minuțioase, efectuate de diverși specialiști, nu au putut descoperi existența unor sensuri mai precise, mai aplicate ; cuvîntul „mythos" nu avea nuanțe particularizatoare, nu apărea în contexte „marcate" și nici nu implica valori semantice subtextuale. Deci, la începuturile sale, „mythos"-ul nu era altceva decît rostirea obișnuită, văzută în toată amploarea ei, dar și în deplina ei generalitate.

Mai tîrziu, prin secolul VII î.e.n., odată cu primele semne ale activității și gîndirii presocraticilor, cuvîntul începe să-și delimiteze mai riguros sfera semantică, fără a trece totuși la o specializare strictă a sensurilor sale. „Mythos"-ul nu mai desemnează acum orice discurs uman, ci doar anumite tipuri de rostire ; el se referă la conversație, digresiune, poveste, alegorie și simbol, deci

la acele cuvîntări ce sînt situate în sfera „înaltă“ a limbajului. Nu mai putea fi „mythos“ orice discurs, ci doar discursul *elaborat,* discursul dotat cu un sens unitar și profund. Acul indicator al „mythos“-ului începe acum să se întoarcă spre trecut : termenul nu trimite la rostirea referitoare la evenimentele contemporane, ci la rostirea *evocatoare,* la aceea care cuprinde în sine prezentarea unor întîmplări din vremile de mult apuse. Cum grecii nu făceau nici o diferență între faptul legendar și faptul istoric, acest cuvînt se putea referi, în egală măsură, atît la evenimentele din războiul troian cît și la cele istorice reale, concrete, trăite cu adevărat de strămoșii apropiați ai locuitorilor Eladei. „Mythos“-ul trimite deci la o povestire (în cel mai înalt grad semnificativă) ce narează un fapt „de odinioară“, un fapt a cărui existență nu mai putea fi verificată în mod empiric și a cărui singură dovadă și probă de adevăr era chiar povestea care îl conținea și îl transmitea urmașilor.

În această epocă se produce un eveniment decisiv pentru istoria și pentru sensul acestui cuvînt : întîlnirea sa cu orizontul filozofiei. Mitul (ca fapt de cultură) se lovește acum de lumea (abia născută) de concepte și idei generale iscată de gînditorii presocratici ; cuvîntul „mythos“ intră în contact (și conflict !) cu un alt termen, valorizat intens de gîndirea filozofică : este vorba de „logos“. Acest cuvînt desemna și el rostirea, dar cuprindea, în sfera sa de înțeles, încă o nuanță esențială : „logos“-ul sugerează un discurs *rațional,* un discurs ancorat în zona dezbaterii, un discurs construit după principiile argumentației logice. Universul „logos“-ului se definește prin investigarea realității și prin modelarea ei după criteriile gîndirii raționate ; astfel, în „logos“, ordinea povestirii este înlocuită prin ordinea argumentației, iar succesiunea cronologică prin înșiruirea deductivă specifică raționamentului logic.

Această mutație de accent semantic este esențială pentru definirea sferei de înțeles a „logos“-ului. Ea nu se poate aplica însă, în nici un caz, în ceea ce privește înțelesul „mythos“-ului : acesta se referă numai la rostirea alcătuită pe baza relatării concrete, a relatării narati-

vizate a unor evenimente (reale, posibile sau imaginare). Pornind de la acest grăunte, de la această subtilă alunecare a sensurilor, gîndirea greacă va dezvolta — treptat — o opoziție filozofică fundamentală : aceea dintre *rostirea prin poveste* și *rostirea prin teorie*, adică dintre prezentarea narativă a unor întîmplări, și ordonarea conceptuală a evenimentelor și lucrurilor din mediul înconjurător.

În acest cuplu binar, „logos"-ul a fost întotdeauna termenul preferat, termenul ce a fascinat mereu gîndurile și aspirațiile speculative ale majorității filozofilor greci. Meditînd asupra condiției „logos"-ului, meditînd în și prin „logos", filozofia greacă și-a formulat, treptat, un limbaj propriu, adică o tehnică specifică de a decupa realul în categorii abstracte și de a explica fenomenele contingente prin relațiile complexe dintre o seamă de principii fundamentale. Stăpînă astfel pe propriile-i unelte, gîndirea filozofică a încercat apoi să construiască un sistem abstract unitar, coerent și suficient sieși, prin care să poată da seama de tot ceea ce se petrece în univers. Aici, pe pragul acestui efort titanic de cunoaștere, gîndirea filozofică s-a întîlnit (sau, mai exact, s-a ciocnit) cu gîndirea mitologică. Demersul filozofic descoperă acum că, dacă în ceea ce privește mijloacele de cunoaștere el se determină și individualizează prin atributele „logos"-ului, nu același lucru se petrece și în ceea ce privește scopul și obiectul acestei cunoașteri : în acest plan, el este nevoit să se delimiteze net față de străvechea mitologie, care, la rîndul ei, viza același domeniu (realul) și își propunea același țel (găsirea unei modalități prin care omul să poată înțelege lumea înconjurătoare și să aibă acces la tainele firii). Obligată să locuiască (la începuturile ei) alături de acest vecin incomod și nedorit, filozofia a fost constrînsă, pentru a se întemeia și se justifica pe sine, să înfrunte mitologia (și cunoașterea mitologică), să reteze orice încercare a acesteia de a-și înfige rădăcinile în real și orice pretenție de a oferi soluții viabile de cunoaștere a universului înconjurător. Pe parcursul îndelungatei înfruntări dintre gîndirea rațională și cea religioasă, dintre discursul logic și cel narativizat și dintre concept și simbol s-au născut, prin

plămădiri succesive, conștiința de sine a filozofiei grecești, știința și tehnica antică, atitudinea lucidă, critică, echilibrată și laică, ce constituie triumful civilizației elene și temeliile culturii europene moderne.

Unul din primele lucruri pe care filozofia antică a trebuit să le rezolve a fost stabilirea punctului nevralgic al cunoașterii mitologice, identificarea zonei în care trebuie atacată și distrusă viziunea mitică despre lume. Acest punct „strategic" nu era altul decît „mythos"-ul.

Mitologia greacă includea o seamă de credințe referitoare la facerea lumii, la zeii și eroii, tradiționali, la faptele și descoperirile lor legendare. Toate acestea erau cunoscute și transmise sub forma unor povestiri și de aceea erau denumite prin termenul care denumea povestirea în general : adică prin „mythos". Trecute prin filtrul gîndirii filozofiei, „istoriile sacre" se dovedesc dintr-o dată lipsite de sens (și valoare) deoarece ele nu au nici o bază empirică și nici o justificare rațională. Pentru a-și susține gestul negator filozofii antici aduceau diferite argumente, luate din lumea tehnicii și a științei : călătorii greci dovediseră de mult că toposurile mitologice nu au acoperire în real, că ele nu pot fi găsite acolo unde se presupunea (în planul geografiei mitice) că și-ar avea locul ; la rîndul lor astronomii demonstrau că nici unul din corpurile cerești nu este însuflețit, că astrele au o traiectorie ordonată, de la care nu se pot abate niciodată : lucrul acesta arăta că mișcarea lor nu ține de voința și capriciile zeilor și că ea poate fi calculată în mod rațional, devenind astfel previzibilă și controlabilă ; în sfîrșit, din cercetarea naturii ieșeau la lumină o seamă de exemple (meteorologice, mecanice, biologice) care subliniau caracterul empiric, imanent și ordonat al legilor ce acționează în mediul înconjurător. Treptat, întregul orizont al cunoașterii intră sub incidența rațiunii, iar lumea reală ajunge *să poată fi explicată* (chiar și atunci cînd soluțiile par simpliste sau incorecte din punctul de vedere al științei contemporane) printr-un sistem unitar de interdependențe reciproce, prin jocul dintre cauze concrete și efecte previzibile, prin dialectica firească a unor categorii desprinse din însăși imanența

lumii înconjurătoare. În acest „imago mundi" științific și laic, zeii nu își mai găsesc locul, deoarece bunul plac, aleatoriul și miraculosul sînt aprioric excluse din această complicată mașinărie, suficientă sieși, care este întreaga natură.

În sfîrșit, încununînd atacul filozofiei împotriva cunoașterii mitologice, speculația abstractă vine să dea ultima lovitură relevînd incompatibilitatea logică dintre chipul și faptele zeului (așa cum sînt ele prezentate în „mythos") și esența divină, ideea de sacru pe care zeul o întrupează. Din punct de vedere logic, divinul (ideea de divin) reprezintă non-realul, negarea și depășirea acestuia ; sacrul anulează toate limitele lumii contingente, și de aceea el nu poate fi circumscris altfel decît prin definiții negative (este ceea ce nu este realul), sau superlative (posedă calități ideale ridicate la o putere absolută). Cum e posibil atunci, se întreabă filozofii greci, ca un zeu să contrazică ideea de divin, ca un zeu să se supună atributelor limitative ale omenescului ? Cu alte cuvinte, cum e posibil ca un zeu să posede chip uman ori animalic, ca el să aibă sentimente, ca el să sufere, să iubească, să înșele, să mintă ori să fie adulter ? Toate acestea sînt trăsături ale omului, ba mai mult, sînt defecte ale ființei omenești ; atributele mitologice nu se potrivesc cu ideea de divin, și fac ca zeul să fie o entitate contradictorie (el ar exprima sacralitatea prin fapte și însușiri non-sacrale). Pornind de la aceste raționamente, gînditorii greci susțin că toate credințele despre zei sînt eronate, că ele exprimă un punct de vedere limitat și vulgar și că strămoșii, în ignoranța lor, au trivializat sacrul, atribuind zeilor „tot ceea ce între oameni este lucru hulit și de rușine" (după cum spune cu vehemență Theagene din Rhegium). Deci pentru că și-au imaginat zeii după chipul și faptele lor, oamenii au falsificat universul sacral, au construit o imagine și o poveste despre zei incompatibilă cu statutul lor de esențe divine. Prin urmare, tot ceea ce se spune și se istorisește despre zei e fals, iar „mythos"-ul, povestea prin excelență dedicată zeilor, nu este altceva decît *povestea prin excelență mincinoasă !*

Astfel, gîndirea filozofică a destrămat, în numele „logos"-ului și al principiilor raționalității, orizontul mitologiei, refuzînd mitului dreptul de a spune ceva esențial sau (măcar) ceva adevărat, atît despre lumea reală, contingentă, cît și despre universul sacral. În limbajul gîndirii grecești s-ar putea spune că mitului îi este refuzat accesul atît în planul fizicului, cît și în acela al metafizicului. „Mythos"-ul este acum sinonim cu discursul mincinos, cu povestea neadevărată, închipuită, inutilă și, adeseori, chiar nocivă.

Sentința rostită de gîndirea filozofică atacă „mythos"-ul în toate planurile sale de existență : a) *referențial* : lumea despre care se vorbește în mit nu e reală, deoarece ea este rodul unei închipuiri, al unei imagini eronate despre ceea ce ar putea să fie orizontul divin ; tot ceea ce spune mitul nu are acoperire reală, nu poate fi dovedit nici prin verificarea empirică și nici prin raționamentul logic ; conținutul mitului este deci total iluzoriu ; b) *cognitiv* — dacă nu are o referință reală, mitul nu are nici valoare de cunoaștere ; el nu poate spune nimic esențial despre lumea reală ori transcendentală ; deci el este minciună pură ; c) *funcțional* — în consecință, mitul nu are nici o utilitate, nici în planul cunoașterii, nici în cel al vieții sociale, și nici chiar în acela al religiei ; cel care caută sacrul, nu trebuie să-l caute pe cărările mincinoase ale mitului ! d) *semantic :* mitul se construiește prin mijloace imperfecte (narațiunea și simbolul), aflate la antipodul raționamentului și conceptului, atît de eficiente în ochii grecilor ; de aceea, semnificația sa nu poate fi revelatoare ori profundă : din contră ea este parțială, neclară, discutabilă și întotdeauna imperfectă.

Antiteza dintre „mythos" și „logos", dintre *poveste* și *raționament* își află punctul unei maxime tensionări în gîndirea lui Platon. Filozoful atenian este autorul celor mai tranșante formulări și al celor mai severe judecăți depreciative. Platon crede că „mythos"-ul nu e altceva decît o simplă povestire, care, neavînd puterea de a releva straturile de adîncime ale lumii, rămîne mereu la suprafața cunoașterii. El poate fi folosit doar ca parte a unei demonstrații, pentru că el are, prin conținutul

său simbolic, o mare forță de convingere. Și aici însă, Platon privește mitul prin jumătăți de măsură : acesta convinge în mod irațional, printr-un fel de proces necontrolabil de solicitare a imaginației și a intuiției noastre. Mitul creează o imagine frapantă, care relevă *parcă* ceva, fără ca acest „ceva" să aibă conture clare și să poată fi explicat în mod rațional. În esență mitul e neadevărat, deoarece istorisește o întîmplare neverosimilă sau contradictorie ; neadevărul său poate sugera însă un alt adevăr, poate declanșa o suită de analogii prin care gîndirea sesizează unele laturi ascunse ale lumii. Platon deschide astfel larg porțile exegezei „alegorice" a miturilor : el consideră că de abia după ce eliminăm haina iluzorie a mitului (povestea propriu-zisă și sensul propriu) putem descoperi valorile și adevărurile sale reale (ideea analogică, sensul figurat). Se deduce, de aici, că semnificația mitului nu stă în ceea ce spune el, ci în ceea ce el presupune : totul este să găsești exact cheia de interpretare, să găsești soluția în măsură să dezlege șaradele povestirii mincinoase.

Secole de-a rîndul istoria mitului și a cunoașterii sale va fi marcată de această atitudine cognitivă : mitul nu trebuie înțeles în litera sa, nu trebuie crezut „pe cuvînt" și nici nu trebuie lăsat în starea sa originară, frustă ; el trebuie interpretat, trebuie tălmăcit și răstălmăcit pentru a i se afla sensul ascuns, pentru a i se identifica valorile pe care le disimulează. * Lectura mitului capătă acum un caracter *exterior* și *intenționat* ; contează mai puțin ceea ce spune mitul, și mai mult ceea ce reușește exegetul să dezvăluie din mit ; sensul mitului se află nu în povestirea mitică, ci undeva, în afara ei, în repertoriul ideilor generale despre om și existență.

La capătul acestei lupte — desfășurată timp de mai multe secole, și cunoscînd victorii și retrageri, reveniri și controverse — lumea mitului, povestirile mitologice și cuvîntul care le desemna („mythos") au dobîndit pecetea tuturor înfruntărilor prin care au trecut, fiind, în același timp, profund marcate de stigmatul judecății devalorizatoare pronunțată de filozofia antică. „Mythos"-ul desemnează acum, la sfîrșitul acestei aventuri,

a cunoașterii, o poveste imaginară, cu ființe și fapte închipuite, o poveste mincinoasă în esența ei, care poate fi nociva, dacă nu este interpretată și înțeleasă așa cum se cuvine (i. e. alegoric). Astfel conceput, mitul este determinat de două coordonate fundamentale : a) locul său în ansamblul discursurilor produse de cunoașterea umană i.e. poveste ce cuprinde în conținutul ei *personaje și fapte închipuite;* b) atitudinea pe care o suscita i. e. reticență și suspiciune căci el este un discurs fals și mincinos. În ultima instanță se observă cu ușurință cum filozofia definește mitul prin aspectul său cognitiv și prin funcția sa socială și cum ea îi retează atît puterea de cunoaștere, cît și rosturile ori valoarea în ansamblul vieții obștești. Lipsită de rădăcini sociale, neancorată nici în empiric și nici în metafizic, povestea mitologică devine o formă liberă, ce poate fi manevrată după bunul plac al artiștilor — ce-i îmbogățesc substanța simbolică, al filozofilor — ce-i accentuează latura ideatică și alegorică, ori al retorilor — ce valorifică îndeosebi aspectul moral și exemplar.

Ne aflăm aici în punctul final (niciodată generalizat dogmatic și desigur nici unanim acceptat) la care a ajuns meditația greacă despre mit și despre lumea sa. Gîndirea și civilizația europeană continuă aceste direcții, preluînd, prin canale variate și de-a lungul mai multor secole de istorie și cultură, corpusul mitologic creat în antichitate. Odată cu el, ea preia și cuvîntul „mit" cu sensul dobîndit de acesta la capătul „traseului grec", fără a avea conștiința istoricității termenului, a frămîntărilor și transformărilor conceptuale prin care a trecut. * Mitologia greacă va deveni astfel mitologia prin excelență, iar sensul grec al cuvîntului „mythos" va dobîndi statutul unei definiții generale a mitului.

Aceasta este temelia. În epocile următoare, cuvîntul va „circula", fără a cunoaște transformări de sens esențiale ; povestirile antichității greco-latine (numite fără ezitări cînd legende, cînd mituri, cînd fabule) au cucerit întreaga Europă, fiind preluate și dezvoltate de filozofi, teologi, poeți, istorici, dramaturgi, artiști plastici, muzicieni. Ele au devenit un bun al civilizației noastre europene, o moștenire firească, lăsată nouă de înaintașii greci

și latini, moștenire atît de familiară, încît secole de-a rîndul nimeni nu s-a întrebat care-i este rădăcina dintîi, care-i este statutul cultural propriu-zis, care-i sînt sensurile și valorile originare. Povestirile și simbolurile mitologiei antice au avut poziția unor monede de schimb, ele fiind utilizate și re-semnificate în mod liber, în funcție de situația concretă, de intențiile autorului și de mentalitatea epocii în care circulau. Tocmai pentru că erau atît de aproape, atît de intim înrădăcinate în cultura europeană, ele nu au fost niciodată puse în discuție : nu exista aici distanța necesară, reculul și detașarea critică inerente oricărei meditații teoretice. Mitul, cu valorile și sensurile sale a rămas astfel uitat în raftul dezbaterilor grecești, în timp ce poveștile sale străbăteau cultura europeană de la un capăt la altul, fecundînd arta și limbajul artistic al tuturor epocilor prin care a trecut civilizația acestui continent.

Al doilea moment fundamental în istoria cuvîntului și conceptului de *mit* poate fi identificat imediat după epoca marilor descoperiri geografice, odată cu începerea unei perioade tulburătoare și fascinante : aceea a *descoperirilor etnografice*. Prin ele Europa vine în contact cu o seamă de forme noi și uimitoare de cultură, de organizare politică și de viață socială. Din lumea civilizațiilor „primitive" se ivesc acum o mulțime de povestiri referitoare la ființe supranaturale, la faptele și creațiile lor de excepție. Atunci cînd le citesc cu atenție — și fără preconcepții —, gînditorii europeni constată cu surprindere că multe din aceste istorisiri sînt izbitor de asemănătoare cu miturile antice : ele povestesc aceleași evenimente (facerea lumii, descoperirea focului, drumul pe tărîmul de dincolo, crearea omului, izgonirea din paradis) și aduc în scenă aceleași tipuri de personaje (zei, eroi atotputernici, ființe stranii, monstruoase, animale dotate cu puteri ieșite din comun). Este și firesc deci ca toate povestirile ce veneau din „lumea nouă" să fie denumite acum „mituri" și ca ele să fie considerate identice (conținutistic și funcțional) cu miturile antichității. Pornind de aici, de la această constatare (parțială ca orice observație cu caracter intuitiv), raționamentul inițial a fost continuat pe linia acelorași omologări : dacă

miturile sînt asemănătoare (tematic), ele trebuie să aibă și sensuri și rosturi identice ; deci, dacă știm semnificația unui mit, prin analogie, o putem afla și pe aceea a celuilalt. Așa s-a născut cercetarea comparativă a mitologiei, așa a început procesul de extrapolare a sensurilor și a termenilor de la un mit la altul și de la un univers cultural la altul. Întreaga mitologie a omenirii ființează acum ca un gigantic ansamblu de oglinzi paralele ; în consecință, cercetarea ei nu înseamnă altceva decît identificarea punctelor de oglindire și răsfrîngere a acelorași imagini, în limbaje și simboluri mereu diferite.

Apărute inițial ca simple intuiții și observații de bun simț, toate aceste gînduri capătă, în secolul al XIX-lea, statutul unor teorii și al unor metode complexe de analiză și disecare a textelor mitologice. Exegeza miturilor se alcătuiește acum ca o continuă pendulare de la un meridian la altul și de la o epocă istorică la alta : în timp ce razele cercetării mătură astfel întreaga istorie a omenirii și întregul glob, punctul de focalizare este dat de cîte un mit ori un obicei particular, considerate însă a fi universal valabile : totemul, magia, tabu-ul, facerea lumii, izgonirea din paradis, descoperirea focului, etc. Urmarea acestei viziuni unificatoare este aceea că miturile „primitive" sînt interpretate din perspectiva textelor antice (deci ele sînt explicații pre-raționale ale fenomenelor naturale, meteorologice ori astronomice) și apoi, invers, textele tradiționale ale antichității sînt „clarificate" cu ajutorul unor „concepte" specifice vieții sălbaticilor : „mana", „tabu", „totem", „fetiș" etc.

Nu este locul aici să discutăm valoarea și eficiența unor asemenea metode de cercetare ; important este — pentru discuția noastră — să observăm felul cum, prin aceste puneri succesive în paralel, se modifică imaginea tradițională despre mit. Sau, mai exact, nu se modifică, nu se transformă : se clatină din toate temeliile ei.

Lucrînd asupra unor corpusuri variate și eterogene de texte mitologice, savanții au constatat că o mulțime de documente etnologice, relevante pentru o civilizație „primitivă", nu corespund definiției tradiționale a mitului ; ele ies din matca accepțiilor consacrate, căci, co-

respunzînd și confirmînd unul dintre atributele „clasice" ale mitului, le infirmă însă pe celelalte, le contrazie sau le depășesc, aducînd în prim-plan alte trăsături, necunoscute și ne-tipizate încă. Mai tîrziu, s-a observat un alt lucru și mai îngrijorător : o mulțime de texte, considerate a fi mituri într-o anumită cultură, erau total deosebite de alte texte, ce beneficiau totuși, în altă cultură, de același statut mitologic. Mitul, așa cum fusese conceput (în antichitate), se dovedea a fi o haină prea strîmtă pentru toate formele „primitive" abia descoperite. Se punea deci problema lărgirii definiției mitului (pentru a cuprinde toate faptele de cultură nou apărute), fără însă a renunța la cadrele conceptuale moștenite din antichitate. (Mai corect ar fi să spunem însă că această problemă nu se punea în mod conștient, ca o temă autonomă de meditație ; ea se „presupunea", se strecura nevăzută și nebăgată în seamă în discuțiile și polemicile ce opuneau diversele școli de interpretare a mitului). Situația este însă, în esența sa, profund contradictorie : ori se creează un nou concept pentru acest obiect cultural, renunțîndu-se la termenul de *mit*, mult prea încărcat de propria sa istorie (în această situație mitul antic se transformă într-un caz particular, ce este negat în sine și integrat într-un sistem nou, complex — în același fel în care teoria cuantică a asimilat fizica newtoniană), ori se păstrează vechile conture teoretice, refuzîndu-se altor forme culturale analoge dreptul de a fi, cu adevărat mituri.

Această contradicție — nerezolvată, după părerea mea, nici pînă astăzi — stă la baza multora dintre incertitudinile și confuziile ce mai bîntuie și în prezent în cercetarea miturilor. Meditația despre mit, teoriile și sistemele speculative, totalizatoare, multe chiar din analizele de text ori de teren suferă în continuare din cauza contrastului frapant dintre corpusul enorm al fenomenelor mitologice descoperite de cercetători și caracterul limitativ, marcat de opțiunile gîndirii antice, specific termenului de *mit*. Toate dificultățile epistemologice ivite în jurul mitului se datorează — cred eu — întîlnirii dintre un cuvînt deja rigid cu o istorie semantică și conceptuală bogată și irevocabilă, cu un orizont al

cunoașterii inedit, extrem de vast și de nuanțat. În această situație, termenul de mit nu poate fi, în nici un caz un element din acel atît de necesar „vocabular de așteptare" de care vorbea cîndva istoricul francez A. Léroi-Gourhan, vocabular în care conceptele nu sînt împietrite în sensuri fixe, ci sînt maleabile, deschise acelor noi valori, ivite tocmai din cercetarea și aprofundarea faptului concret de cultură. Din contra, termenul de *mit*, neschimbător în cadrele sale inițiale, deformează, prin conotațiile sale, corpusul de texte mitologice, modificînd totodată și perspectiva teoretică ori exegetică asupra fenomenului mitologic. Faptul că bogăția materialului etnologic a fost definită și analizată în granițele conceptuale create de un cuvînt străvechi, limitat de propria sa tradiție ideatică, a creat nenumărate dificultăți în studierea miturilor, obligînd cercetătorii fie să lărgească mereu granițele conceptului (pînă la pierderea conturelor sale specifice), fie să trunchieze și să reașeze faptul concret, pentru a-l face să intre în spațiul mult prea strîmt al termenului *mit*.

Nu este aici locul unei treceri în revistă a tuturor teoriilor și sistemelor interpretative propuse pentru explicarea și definirea mitului. Ele s-au succedat într-un ritm aproape amețitor, iar înfruntările dintre ele au avut adeseori caracterul pătimaș al unor dueluri pe viață și pe moarte între rivali de neîmpăcat. Cert este că toată această luptă de idei nu a ajuns, nici pînă azi, să elucideze „cazul mitului" și nu a reușit să stabilească, dacă nu o definiție unitară și exhaustivă, cel puțin un set de principii generale, referitoare la modul de utilizare a termenului și la valorile conceptuale care pot fi atribuite acestui cuvînt. Disputele continuă și în prezent, reluînd vechile argumente sau descoperind alte noi criterii de divergență ; părerile savanților sînt împărțite, iar școlile și diversele atitudini exegetice se mai află încă pe aceleași poziții pe care le ocupau la începutul bătăliei.

În urma tuturor acestor oscilații și incertitudini nimeni nu mai știe prea bine ce este mitul, care este definiția sa ideală ; în consecință, cercetătorul se vede nevoit să îl folosească așa cum i se pare a fi mai *convenabil*, în funcție de situațiile concrete ale terenului, de scopu-

rile analizei sale, de metodele și principiile teoretice în care crede. Fiind utilizat în ipostaze conceptuale contradictorii și cu valori semantice variate, cuvîntul *mit* își multiplică sensurile și accepțiile, își lărgește gama de înțelesuri și își pulverizează nucleul semnificativ într-un fel de nebuloasă semantică, analogă poate norului electronic în care particulele nu au niciodată o poziție fixă, bine determinată. Fără a forța nota, cred că termenul *mit* a ajuns în prezent să nu mai posede o valoare semantică și conceptuală bine definită, ci doar o anumită *intenție semnificativă,* incertă și neclară. Mitul, cuvîntul „mit", trimite către ceva, fără a mai putea descrie cu precizie coordonatele exacte ale acestui „ceva".

Dacă adăugăm la această situație — născută din istoria frămîntată a științei miturilor, — modificările de înțeles survenite în urma invaziei în acest domeniu a tuturor celor dornici de discuții palpitante și de speculații facile, spargerea conturelor cuvîntului *mit* este și mai evidentă. Preluat de limbajul eseiștilor, teoreticienilor artei, psihanaliștilor, reporterilor, de discursul economiștilor, istoricilor și sociologilor, cuvîntul (care și așa nu avea un statut semnificativ prea sigur și o temelie conceptuală prea solidă) s-a dizolvat cu totul, risipindu-se într-o mulțime de sensuri contextuale, particularizatoare și aleatorii. Am ajuns astfel la ceea ce am putea numi (folosind un termen politic) „destabilizarea" mitului, la pierderea densității sale ideatice și la re-evaluarea lui, după criterii și împrejurări total întîmplătoare. Iată de ce, înainte de a trece la analiza conceptului de mit, trebuie să analizăm valorile semantice ale cuvîntului *mit.* Această ieșire din matcă, această abatere în lumea și limbajul altor domenii ale culturii și cunoașterii are rolul de a ne arăta care este „posteritatea ne-critică" a mitului, care sînt implicațiile pe care le au extrapolările (mai mult sau mai puțin fanteziste) ale sensurilor cuvîntului, asupra structurii conceptului.

Gîndirea modernă și utopia mitologică

Nu știu dacă analogiile și imaginile metaforice sînt cele mai potrivite mijloace pentru a evoca o anumită structură abstractă, o anumită configurație a ideilor : cu toate acestea, privind statutul și atributele termenului *mit,* nu mă pot opri să nu îl compar cu acele animale preistorice, greoaie și stranii, care, prin cine știe ce accident al naturii, și-au prelungit existența pînă în zilele noastre. Asemenea lor, cuvîntul *mit* vine spre noi încărcat cu vechile sale atribute și rosturi, funcționale poate în mediul arhaic originar, dar inadecvate și stînjenitoare pentru „viața" lui (semantică) din lumea culturii moderne. Cuvîntul păstrează un aer anacronic și cercetătorii simt mereu nevoia de a-i atribui noi sensuri și noi valori pentru a-l „sincroniza" atît cu realitățile concrete la care el se referă (și pe care ar trebui să le integreze), cît și cu dinamica noilor sisteme teoretice apărute în ultimii ani.

După părerea mea, istoria acestui termen stă sub semnul unei profunde contradicții : aceea dintre sensul de bază (grecesc) și sensurile derivate (valorile ulterioare ale cuvîntului). Constituirea semnificației sale nu îmi apare ca o mișcare ascendentă, uniformă (de la cuvînt la concept), ci ca o pendulare necontrolată între două dimensiuni total opuse. În antichitate cuvîntul pornește de la o valoare generală și vagă (rostire) pentru a fi restrîns, în urma atacurilor succesive ale gîndirii filozofice, la o serie limitată de trăsături semantice (poveste închipuită despre ființe și fapte fabuloase). În perioada descoperirilor etnografice și mai ales în secolul XIX, se pro-

duce însă o mișcare cu sens invers : sub presiunea faptului concret, a datelor culese din civilizațiile „primitive", granițele terminologice ale mitului sînt, din nou, lărgite, pentru a putea cuprinde toate fenomenele de cultură analogice ori înrudite. În felul acesta articulațiile logice ale termenului devin tot mai slabe, mai nesigure, iar în spațiile lăsate libere se strecoară, treptat, alte — și mereu alte — sensuri și accepții.

În ultimii ani, acest proces de dizolvare semantică, de ambiguizare și extindere nefirească a sensurilor, a intrat într-o etapă explozivă și acaparatoare. Cuvîntul este preluat de cele mai diverse domenii de cercetare, este folosit în cele mai diverse situații, și este aplicat celor mai neașteptate obiecte ale lumii și culturii omenești. În lecturile ori în dialogurile noastre ne lovim mereu de „mit", „mitic" ori „mitologie", fără a mai putea ști cu precizie ce desemnează aceste formule. Astfel, în mod frecvent sîntem confruntați cu expresii ca : mitul automobilului, al săpunului ori al fotbalului ; mitul societății de consum, al capitalismului popular ori al războiului nuclear limitat ; mitul Superman, Tarzan ori Pele ; mitul Atlantidei, mitul El Dorado sau mitul Bermudelor ; mitul Electrei, al lui Faust ori al lui Hamlet ; mitul Mioriței, al Zburătorului ori al Meșterului Manole ; mitul lui Zeus, Indra, Odin ori Manitu ; mitul șarpelui, al porumbului, al muntelui Etna ori al constelației gemenilor ; mitul cosmogonic, mitul paradisului, mitul potopului, mitul eternei reîntoarceri ; și așa mai departe...

Lista de față e fragmentară, și ea ar putea fi îmbogățită cu alte și alte exemple ; cu toate acestea chiar și puținele cazuri amintite aici demonstrează cu prisosință că atributul de mit poate fi așezat aproape lîngă orice fapt de cultură. Această asociere neașteptată dintre o denumire generală și un fenomen concret dă iluzia iluminării celui din urmă prin conotațiile și sugestiile celui dintîi. Să luăm o expresie simplă, aproape banală : „mitul automobilului" ; ea pare a înnobila dintr-o dată obiectul denumit, atribuindu-i parcă o mulțime de calități ieșite din comun. Înainte de a vedea dacă acest lucru este sau nu adevărat (problemă tangențială direcțiilor spre care se îndreaptă cercetarea de față) să ob-

servăm faptul că această expresie împletește în ea două momente ale cunoașterii, total diferite : a) denumirea și calificarea unei realități printr-o altă realitate (act convențional ce poate naște inițial metafore și apoi, prin uzură, structuri firești ale limbajului cotidian) ; b) explicarea unei realități prin altă realitate (act cognitiv, ce trebuie susținut prin evidențierea unor conexiuni profunde între cele două elemente). Dar între „mit" (abstracție) și „automobil" (lucru concret) nu există nici o filiație reală, nici o legătură definitorie (automobilul nu intră în sfera conceptului de mit, deci el nu poate fi subiect logic într-o formulă de tipul : „automobilul este mit"). Vedem, deci, că termenul de *mit* este aplicat doar ca o *etichetă,* ca un *blazon* ce dă impresia (tocmai prin vacuitatea și indecizia sa), că se potrivește obiectului pe care-l determină, că relevă atribute și trăsături deosebite ale acestuia. În asemenea cazuri un fapt cu rădăcini și implicații strict lingvistice (asocierea a două cuvinte) *este ipostaziată* într-o relație conceptuală, dotată cu putere și eficiență euristică. Asocierile despre care vorbim aici leagă de obicei mitul fie de realități concrete (obiecte, persoane evenimente), fie de entități abstracte. Acestea pot fi fenomene ideologice, personaje literare, sau — situație care în consens cu definiția tradițională a mitului este singura corectă — întîmplări și figuri din textele vechilor civilizații.

De altfel, excesul terminologic ivit din folosirea nediferențiată a termenului *mit* este evident în toate expresiile amintite mai înainte. Atunci cînd sociologii vorbesc despre „mitul societății de consum", ei se referă, de fapt, la o *ideologie* socială, la acele imagini proiective și eronate pe care un grup uman le făurește (adeseori în mod inconștient) despre sine și despre unele fenomene istorice și sociale cu care intră în contact. Sau, atunci cînd semioticienii vorbesc despre mitul „săpunului" ori al „automobilului", ei folosesc acest cuvînt cu sensul de „fetiș", adică de *obiect real* asupra căruia sînt proiectate puteri și valori ieșite din comun ; astfel, așa cum un primitiv crede că nu poate trăi fără un anume os, fără o amuletă ori o anumită armă (deoarece e convins că ele au puteri magice și că încorporează forțele sacrului), tot

astfel și omul contemporan este făcut să creadă (prin subtilul și vicleanul joc al mass-mediei) că unele realizări ale civilizației tehnologice au calități excepționale, definitorii pentru „condiția umană", că fără ele viața noastră este de neconceput. Dacă vorbim despre mitul Pele sau mitul Napoleon, ne referim la *personaje reale*, concret-istorice ; mai corect ar fi aici termenul de „ideal" sau de model de viață. În sfîrșit, atunci cînd criticii descoperă „miturile" unui artist, ei se referă, de fapt, la unele *motive* epice ori simbolice, la unele imagini-cheie, esențiale pentru înțelegerea operei unui anumit creator. Toate aceste realități culturale (după părerea mea în mod abuziv numite „mit") au doar în mod fragmentar atribute „mitice" : ideologiile și fetișurile scot la iveală caracterul iluzoriu, aspectul de „minciună colectivă", în timp ce idealurile și motivele literare posedă acele calități exemplare și modelatoare specifice povestirii mitologice. În ansamblu însă, nici unul din aceste fapte de cultură nu îndeplinește în mod integral condițiile impuse de definiția *tradițională* a mitului. Să deducem de aici că ele nu sînt mituri ? Sau să conchidem că definiția deja consacrată este un obstacol și că ea trebuie înlocuită cu o alta, mai complexă, mai încăpătoare ? Și dacă definiția trebuie schimbată sau lărgită, cum se va produce oare acest fenomen ? În mod firesc, acest lucru ar trebui să se realizeze prin adînciri și nuanțări succesive, prin sporirea puterii de integrare (în ordinea abstracției) a conceptului de *mit*, prin generalizarea și densificarea atributelor sale specifice. În mod firesc... În realitate însă, lărgirea sensurilor termenului de *mit* nu a avut loc în orizontul abstracției (adică în planul conținutului conceptului), ci în acela a concretului (adică în planul sferei). Extinderea granițelor terminologice s-a produs prin acumulări haotice de fapte particulare și prin extrapolări semantice libere și necontrolate. Datorită acestui fapt, definiția mitului nu mai are caracterul unei selecții de atribute generice : din contra ea are chipul unei înșiruiri mecanice de elemente individuale. „Într-o accepție atît științifică — cît și populară — mitul posedă nenumărate înțelesuri : vom

găsi aici povești tradiționale, sisteme magico-religioase, teologie, credințe și superstiții, formule de ritual, imagini literare, simboluri și idealuri sociale ; toate acestea sînt băgate în același creuzet, iar amestecul lor este numit mitologie." (J. Fontenrose, 1971, p. 53). Discursul despre mit reunește astfel realități culturale extrem de variate, divergente atît în esență, cît și în manifestările lor concrete ; a vorbi despre mit înseamnă a vorbi despre toate aceste fapte culturale — luate la un loc — și a le actualiza pe toate, de îndată ce ne referim doar la unul dintre ele. Dacă spunem că „ceva" este mit, spunem că acel ceva are trăsături comune atît cu poveștile tradiționale, cît și cu sistemele magico-religioase, cu credințele, superstițiile, formele de ritual, simbolurile, ș.a.m.d. Dar este oare cu putință așa ceva ? Este oare posibil ca o realitate să posede atribute luate din toate aceste atît de eteroclite forme ale culturii ? Desigur că nu ! Astfel, atunci cînd un fenomen este investit cu titlul de „mit", noi nu spunem nimic esențial despre statutul său cultural ; din contra, îl aruncăm în „creuzetul" fără fund al așa-ziselor „mitologii" generice, îl întunecăm și îi ștergem conturele specifice.

În urma amplificării necontrolate a orizontului referențial (i. e. a realităților culturale spre care trimite mitul), termenul de *mit* ajunge să fiinţeze ca *o listă de cazuri particulare,* arbitrar reunite sub cupola unui singur cuvînt. În contextele în care apare, cuvîntul *mit* funcționează ca un fel de canal prin care se scurg sensuri și atribute de la o entitate culturală la alta și prin care valori adeseori opuse sînt neutralizate și omogenizate în cadrul aceluiași denominator.

Periculos este aici faptul că, fiind așezat la răscrucea unor domenii diverse ale vieții și culturii umane, termenul de *mit* creează impresia consubstanțialității tuturor aspectelor pe care el le reunește. Mai mult chiar : el nu dă numai iluzia că toate aceste fenomene au ceva comun (ceea ce nu ar fi, în ultimă instanță, foarte greșit), ci mai ales creează sentimentul că ele pot fi explicate prin reducerea lor la o trăsătură specifică doar unuia din ele. De aici excesele interpretative, generalizările pripite,

speculațiile fără acoperire în realitatea culturală a miturilor.

Confuzia născută în jurul mitului își are deci originea în faptul că un simplu *denominator* a fost văzut ca un *numitor comun* al tuturor entităților culturale cu care a venit în contact și de care a fost lipit ca o etichetă ce identifică sau ca un blazon ce înnobilează. Astfel trecerea abuzivă de la evenimentul lingvistic (asocieri și combinații ce respectă doar regula congruențelor semantice și gramaticale) la structura științifică (asocieri și combinații bazate pe coerență logică), a generat sentimentul unei soluții rapide de a înțelege și de a explicita o seamă de forme ale culturii omenești. Într-o a doua etapă a acestor alunecări ale speculației, denominatorului *mit* i s-au atribuit caracteristicile și statutul unui *instrument teoretic,* el fiind astfel investit cu puteri și drepturi interpretative depline. Și, să nu uităm, adeseori se crede că aceste puteri stau nu în mișcarea conceptului, în confruntarea sa cu realul, ci în simpla lui *enunțare,* în gestul direct al etichetării unui fenomen cu atributul de „mitic".

Aceasta ar fi ultima etapă a evoluției terminologice a străvechiului „mythos", acesta ar fi chipul pe care el l-a luat în limbajul și dezbaterile științifice (sau, cel mai adesea, paraștiințifice) contemporane. La rădăcina tuturor exceselor și chiar bizareriilor ce au dat năvală în spațiul cercetării stă — după părerea mea — desprinderea de realitatea vie a culturilor ce au făurit mituri și le-au perpetuat prin timp. În multe studii și luări de poziție constatăm că marele absent este tocmai mitul, ca fenomen cultural concret : în locul său apare cuvîntarea despre mit, dominată de manevrele terminologice, de jocul cu sensurile și de euforia speculativă. Conceptul de mit este adeseori transformat „într-un zero" (J. Fontenrose), într-un fel de cadru generic, gol it de orice substanță concretă, care poate fi însă echivalat cu oricare altă realitate din cultura și lumea înconjurătoare. * Refuzul confruntării cu practica, al dialogului sincer cu faptul viu, palpabil, așează multe eseuri și lucrări dedicate mitului în afara domeniului propriu-zis al cercetării mitologice : de aceea ele au acoperire numai în specu-

lativ, situîndu-se sub zodia cuvîntării despre cuvinte (aș aminti, aici, o observație lapidară a lui F. de Saussure care spunea — în „Cursul" său — că „nu există metodă mai greșită decît aceea de a pleca de la cuvinte, pentru a defini apoi lucrurile reale").

Închei aici trecerea în revistă a sensurilor și a valorilor pe care le-a cunoscut termenul de *mit* de-a lungul istoriei și a transformărilor prin care a trecut, timp de mai bine de două milenii. Nici acum, după atîția ani de cercetări și dezbateri, cuvîntul *mit* nu s-a împlinit și nu și-a depășit limitele condiției sale originare, nu a ajuns să întemeieze un concept unitar și coerent ; nici acum — cred — nu s-a produs saltul calitativ care marchează trecerea de la sensul lingvistic la atributul logic și de la sfera semantică la conținutul logic. Îmi asum deci, la capătul acestui traseu epistemologic, concluzia sceptică — dar lucidă — a autorilor unei monumentale sinteze enciclopedice : „Noțiunea de mit, deși a fost redefinită, aprofundată și analizată de sute de ori, este departe de a fi clarificată". (Enciclopedia Universalis, 1968, vol. XII, p. 526).

În căutarea unei definiții

Problema fundamentală a oricărei teorii despre mit este aceea a modelării (sau re-modelării) cadrului conceptual existent, în funcție de noile situații, structuri și simboluri pe care le dezvăluie realitatea concretă a miturilor. La răscrucea dintre vechi și nou și dintre teoretic și practic s-au dat (și se vor da întotdeauna) marile bătălii ale cercetării moderne a mitologiei. Nodul gordian al oricărei dezbateri despre mit stă în această relație — mereu tensionată — ce pune față în față liniile de forță ale conceptului cu imprevizibilul documentului de teren, sistemul consacrat de idei și abstracții cu presiunea faptului autentic. Pentru a face un pas înainte, orice nouă teorie trebuie să rezolve această contradicție, trebuie să arate că poate crea un concept unitar, coerent, în acord cu ansamblul conceptelor și principiilor existente și capabil, în același timp, să cuprindă și să interpreteze fenomenele mitologice concrete, în toată varietatea lor.

Exemplele citate anterior au arătat că în multe situații s-a ajuns ca despre mit să se poată spune orice (în virtutea formulelor „mitul este orice" și „orice este mit"), fapt ce se află în flagrantă contradicție cu esența oricărui concept științific. „Cunoașterea virtuală — care constituie semnificația unui cuvînt — nu se întemeiază numai pe posibilitatea efectuării unei serii infinite de judecăți, dar și pe imposibilitatea de a efectua o altă serie, în egală măsură infinită, de judecăți precum «acest cîine este om» sau «omul are aripi». A trasa linia între aceste două infinituri, unul conținut iar altul exclus din

semnificația unui cuvînt, înseamnă a defini." (Ed. Goblot, 1929, p. 90).

Greu lucru atunci să definești mitul, dacă seria judecăților posibile referitoare la mit este atît de vastă, în timp ce seria judecăților imposibile apare extrem de redusă și aproape lipsită de importanță! Cum să delimitezi posibilul de imposibil și cum oare să te oprești, cînd în atîtea și atîtea contexte apar noi valențe ale mitului, noi deschideri pentru lărgirea orizontului său semantic?

Adevărul este că libertatea acestor aserțiuni „posibile" exercită asupra oricărui cugetător o fascinație greu de înfrînat. Ea poate fi resimțită nu numai în limbajul (mai liber și necenzurat conceptual) specific criticii și eseului, ci și în orizontul unor studii (ce au totuși pretenția rigorii) de sociologie, politologie sau semiotică. Fascinația acestui infinit al judecăților virtuale este legată de speranța că, prin lărgirea nelimitată a granițelor mitului, el va putea cuprinde tot mai multe fenomene culturale și va deveni — tocmai prin extensiunea sa — deosebit de eficient în plan euristic. Întins astfel pînă la marginile cunoașterii, termenul se transformă într-o mulțime nedefinită, care, e drept, înglobează nenumărate obiecte culturale dar care, în schimb, nu mai poate da seama despre nici unul din ele. Definițiile ce se creează prin extinderea granițelor conceptului rezolvă astfel problema *referentului* (mitul cuprinde o mulțime de realități culturale), dar nu reușesc nici să se pună în acord cu accepțiile tradiționale ale termenului (ceea ce, poate, nu ar fi atît de grav) și nici să ofere un instrument teoretic util, dotat cu puterea de a explica și interpreta fenomenul concret (ceea ce, într-adevăr, compromite întreaga construcție). Mai mult chiar, la capătul traseului teoretic pe care îl declanșează, aceste definiții ajung la concluzii ce contrazic nu numai realitatea culturală a mitului, ci și realitatea întregii noastre culturi, luată în ansamblul ei. Să urmărim deci pentru a justifica ideile de mai sus, cîteva exemple, în care fascinația „infinitului judecăților posibile" duce la răstălmăcirea valorilor mitului și la flagrante erori de interpretare.

La sfîrșitul unui studiu ce a făcut școală și a lansat o adevărată modă a „mitologiilor" moderne, Roland Barthes afirmă imperturbabil că „mitul este cuvînt (cuvîntare) — „le mythe est parole" și conchide apoi „dacă mitul e cuvînt, totul poate fi mit, cu condiția de a fi justificat de un discurs". (R. Barthes, 1957, p. 215). La rîndul său, esteticianul italian Gillo Dorfles susține că mitul este „un fel de mod de existență și gîndire, capabil să mențină realitatea evenimentelor, dar transferînd-o pe alt plan al conștiinței". (G. Dorfles, 1975, p. 73). O altă personalitate de renume, Marshall Mc. Luhan, spune că „mitul este modul conștiinței simultane a unui ansamblu complex de cauze și evenimente". (M. Mc. Luhan, 1967, p. 321). Surprinzătoare, în acest context, sînt și două definiții extrase din operele unor cunoscuți cercetători ai fenomenului mitologic care, în virtutea experienței antropologice, ar fi putut fi mai puțin vulnerabili în fața mirajului generalizărilor excesive. Astfel, Roger Caillois consideră că „mitul reprezintă pentru conștiință imaginea unei conduite, a cărei solicitare ea o resimte". (R.Caillois, 1975, p. 86); iar Pierre Maranda crede că „mitul definește sistemele semiotice care ajută pe oamenii unei arii culturale să se înțeleagă între ei și să lupte cu necunoscutul". (P. Maranda, 1972, p. 12).

În toate aserțiunile de mai sus, mitul e integrat unei categorii generale a existenței, printr-o judecată logică în care predicatul (cuvîntare ; mod al gîndirii ; conștiință ; conduită ; sistem semiotic) este atît de vag încît el nu poate releva nici o notă specifică a subiectului logic (mit). Judecățile formulate de acești autori nu sînt total greșite : mitul este — într-adevăr — și gîndire, și conștiință, și cuvîntare ; dar mitul nu este numai atît. Mai mult : și alte forme ale culturii umane sînt de asemenea gîndire, conștiință, cuvîntare. Mitul se amestecă nediferențiat cu toate aceste „alte" creații spirituale și materiale, și, din amalgamul astfel constituit, dispare exact ceea ce este mai important în stabilirea granițelor unui concept : diferența specifică.

În toate aceste cazuri, eroarea vine tocmai din faptul că savantul nu a rezistat tentației acelui „infinit al judecăților posibile" ; afirmînd (de exemplu) că „mitul e cuvîntare", el își oferă șansa de a susține că nenumărate alte forme ale cuvîntării (ideologii, reclame, motive literare, expresii curente) sînt și ele mit ; astfel el deschide larg porțile unui infinit de judecăți de tipul „ceva este mit", judecăți ce îi creează sentimentul (liniștitor) că a reușit să spună un lucru decisiv și relevant despre acel „ceva" pe care îl aduce în discuție. Pe această cale se făurește un sistem interpretativ de două ori greșit : pe de o parte, conceptul de mit nu este definit în mod riguros și nuanțat (el este identificat doar cu un singur predicat logic, nu cu o intersecție de predicate) ; pe de altă parte, obiectele analizate prin „acest" concept de mit sînt deformate și stîlcite pe calapodul unei forme ce se vădește străină de esența lor firească. De aceea cred că definițiile bazate pe generalizări excesive și pe identificarea lipsită de nuanțe a mitului cu o categorie generală a existenței constituie o modalitate ineficientă de circumscriere a orizontului mitologic, modalitate ce duce, inevitabil, la interpretări excesive.

După o binecunoscută formulă, „a defini înseamnă a nega" — adică a delimita cîmpul celuilalt infinit, acela al judecăților imposibile, cuprinse în structura semantică și logică a unui cuvînt. Aceasta înseamnă că ar trebui să urmărim tot ceea ce nu este mit (în cultura omului) și tot ceea ce nu poate fi mitul (din cultura omului). În consecință, mersul gîndirii nu este deductiv (de la categorii generale către mit), ci inductiv (de la fapte și forme individuale către mit). Pe această cale a analizei s-ar însuma, treptat, o mulțime de judecăți imposibile (de tipul ; „mitul este materie" sau „ochelarii de soare sînt mit" sau „*Istoria ieroglifică* este mit") care, prin eliminare, ar curăți cîmpul cunoașterii de toate acele fenomene ce nu beneficiază de un statut mitic propriu-zis. Aceasta ar fi soluția ideală. Dar este ea oare realizabilă în practică ? După părerea mea, nu ! O dată, pentru că nu vom reuși niciodată să încheiem lista lucrurilor (sau

chiar a claselor de lucruri) ce pot sau nu pot să fie mit ; a doua oară, pentru că a ști ce nu este mit presupune a ști deja ce este mit ; și, într-adevăr, noi posedăm o imagine preformată despre mit chiar dacă ea nu are statutul unei structuri logice, și apare doar ca o intuiție sau ca un consens general. Iar această imagine (de care nu putem scăpa în nici un chip) este atît de nesigură și discutabilă încît poate face ca aceeași formulă să pară cînd mit cînd non-mit (de exemplu : *Miorița* este mit ? dar *Metamorfozele* lui Ovidiu ? textele funerare egiptene sînt mit ? dar blestemele indienilor cherokee ? etc.).

Atunci cînd vrem să definim un măr sau un cîine, ne bazăm pe existența unei forme concrete, evidente și în esența ei, neschimbătoare ; judecățile posibile ori imposibile depind de ceea ce se întîmplă în realitate cu această formă, de ceea ce face ori nu face ea. În orizontul culturii, formele nu mai au conture clare, bine precizate ; ele se întretaie, se amestecă, pot trece de la una la alta ; aici crearea unor concepte biunivoce, precise și exhaustive este dificilă tocmai pentru că realitatea cercetată apare ca un cîmp continuu, omogen și adeseori nediferențiat. Deci : ce deosebire palpabilă, elocventă, există între un mit și un basm ? Dar între mit și epopee, baladă ori bocet ? Cu alte cuvinte : în funcție de ce referent definim mitul ? care sînt punctele de reper după care putem considera o judecată posibilă ori imposibilă ? cum stabilim acea atît de necesară „diferență specifică" ?

Unul dintre exegeții cei mai avizați ai problemei, savantul american G. S. Kirk, își inaugurează cartea dedicată aspectelor teoretice ale mitului, printr-o profesiune de credință sceptică : „Nu există o definiție unică a mitului, — spune el, — căci nu există nici o formă platonică a mitului față de care definițiile actuale să poată fi măsurate." (G. S. Kirk, 1970, p. 7). Deci, pentru că nu există un Mit arhetipal, ci numai o mulțime de mituri particulare, noi nu avem puncte de reper sigure și nu putem afla care e definiția adevărată a acestui obiect cultural.

Ieșirea din impas ne este oferită de formula prin care un alt savant american, J. Fontenrose, corectează sentința mult prea tranșantă a colegului său : „Nu putem vorbi de întrebarea platonică : ce este mitul ? Căci o asemenea întrebare ar implica existența unei entități ideale, care ar fi, cu adevărat, mitul, dar la care privirea noastră de muritori nu ar avea niciodată acces. Întrebarea corectă este : la ce fenomen concret ne referim atunci cînd utilizăm termenul de mit" ? (J. Fontenrose, 1971, p. 53).

Formula lui J. Fontenrose mută discuția din planul căutării definițiilor generale, eterne și imuabile, în acela al construirii unor definiții parțiale, dinamice și maleabile. Din această perspectivă, a defini nu mai înseamnă a decreta ce judecăți sînt definitiv posibile și definitiv imposibile, ci a admite că, în unele situații concrete și în unele sisteme interpretative, anumite judecăți sînt posibile, iar altele imposibile. Rezultă de aici că, dacă schimbăm orizontul investigației, ori dacă abordăm o altă metodă de analiză, se schimbă și o parte din profilul definiției pe care o acordăm mitului. Această tehnică suplă de manevrare a conceptelor ne așează în sfera *definițiilor operaționale,* adică a unor definiții „de lucru" care se modifică mai ușor adaptîndu-și chipul în funcție de solicitările obiectului sau de tensiunile sistemului exegetic.

Deducem din cele spuse pînă acum că în dezbaterea mitologică își pot face loc mai multe definiții, în egală măsură utile și eficiente. Ele aduc o lărgire a perspectivelor despre mit și dirijează cercetarea către o analiză minuțioasă, profundă a tuturor aspectelor fenomenului mitologic. Primatul acordat definiției operaționale nu înseamnă și deschiderea porților pentru orice fel de definiție. Sînt convins că în jurul mitului se pot construi mai multe modele conceptuale, dar de aici și pînă la admiterea oricărui tip de „construct" ideatic, pînă la întronarea bunului plac și a libertății speculative este o enormă distanță. Definițiile operaționale nu se alcătuiesc la întîmplare ; ele pleacă de la cadrul consacrat al conceptu-

lui de mit, pe care îl completează prin diverse alte atribute în măsură să-i sporească puterea de interpretare și să-l aducă mai aproape de realitatea culturilor „primitive". În scopul acesta, definițiile operaționale modelează conceptul în funcție de evenimentul concret cu care se confruntă și îl „orientează" în direcția premiselor și a țelurilor, specifice diferitelor modalități științifice de analiză a creațiilor omului.

De exemplu, pornind din perspectiva unei cercetări tipologice, interesată mai ales de conținutul povestirilor mitologice, Stith Thompson, poate spune : „Definiția practică pe care o sugerez este că mitul are de a face cu zeii și cu acțiunile lor, cu crearea și natura generală a universului și pămîntului." (S. Thompson, 1972, p. 173); observăm că accentul cade aici asupra aspectului de poveste specific mitului. Pentru cel care studiază mentalitatea populară, sistemul de valori morale și ideile după care se conduce un grup uman, „miturile sînt povești care beneficiază de o aprobare socială deplină" sau „miturile sînt depozitele sociale ale adevărurilor" (K. Burridge, 1972, p. 127 și p. 129) — acum este scoasă în evidență adeziunea societății la valorile mitului. Sau, dacă ne ocupăm de analiza riturilor arhaice și a legăturii lor cu lumea miturilor, vom fi de acord cu Nancy D. Munn care spune : „Pentru scopul acestui studiu definesc mitul ca acțiuni și evenimente situate într-o lume cultural definită ca «reală», dar care e în mod permanent depărtată de oameni atît în timp, cît și (uneori) în spațiu" (N. D. Munn, 1973, p. 581) — se relevă deci relația dintre universul contingent și acela la care se referă povestirea mitică.

Definițiile operaționale sînt mai sigure, mai riguroase și mai apropiate de realitatea culturală a mitului ; ele beneficiază deci de un surplus de eficiență euristică, de suplețe și rafinament exegetic. Diversitatea lor (sinonimă cu diversitatea posibilităților de analiză a miturilor) oferă savantului o mare varietate de „perspective de cercetare" și de „zone de cercetare" ; în fiecare din ele conceptul operațional de *mit* capătă o nuanță aparte și beneficiază de atribute specifice, reușind astfel să satisfacă cerințele

izvorîte din realitatea faptului concret și să ducă înainte cunoașterea noastră despre universul culturilor „primitive".

Desigur, aceste definiții parțiale nu se bucură de statura impunătoare, de prestigiul și forța de seducție a formulelor cu caracter generalizator (de altfel, chiar autorii lor recunosc, ei cei dintîi, caracterul limitat și tranzitoriu al uneltelor teoretice pe care le propun). Dar, ceea ce se pierde în direcția generalizării se cîștigă în aceea a eficienței interpretative. În acest sens se poate afirma că, pe calea definițiilor operaționale, nu vom obține un concept de *mit*, ci o serie de *alo-concepte*, care ne oferă atît avantajul adecvării la varietatea fenomenelor mitologice cît și pe acela al disponibilității și supleței teoretice.

Cunoaștem deci istoria și structura conceptului de mit ; știm ce a însemnat el și ce a ajuns să însemne ; știm, de asemenea, care sînt căile și posibilitățile metodologice de circumscriere a conturelor conceptului, care sînt limitele și perspectivele diverselor tipuri de definiție oferite mitului. Avînd deci toate datele preliminare la îndemînă, putem trece acum la prezentarea opțiunilor autorului, la prefigurarea traseului pe care se va înscrie demersul său teoretic.

În lucrarea de față voi opta pentru o modalitate aparte de circumscriere a mitului. Voi încerca să-i aflu profilul pornind nu de la „ceea ce este" mitul, ci de la „ceea ce are" mitul — adică de la suma atributelor sale relevante. Pentru aceasta voi urmări *trăsăturile redundante* care apar, pe de o parte în ansamblul fenomenelor mitologice și, pe de altă parte, în studiile și analizele teoretice, în descrierile de teren sau în diversele sisteme generale dedicate mitologiei și culturii omenești. La capătul discuției pe care o propun, vom fi în măsură să alcătuim o listă de *atribute constante*, de caracteristici specifice pentru diversele modalități de manifestare ale mitului. Această listă ne va ajuta să identificăm elementele și notele definitorii prin care mitul se individualizează în raport cu celelalte forme de cultură create de om pe parcursul istoriei sale milenare.

Fiecare atribut pe care îl voi prezenta relevă o față a mitului ; nu știu însă dacă la sfîrșitul traseului, suma atributelor va releva toate fețele mitului. Cu toate acestea sînt convins că, chiar dacă nu voi putea spune totul despre mit, voi putea ști, cu precizie, cum apare, ce face, cum semnifică și ce devine mitul, în răstimpul scurtei sau îndelungatei sale existențe dintr-o epocă și o civilizație dată — ceea ce pentru o analiză aplicată asupra structurii și funcționării mitului reprezintă, totuși, un bun cîștigat.

Conturele mitului

Mitul nu este o esență platonică, ci un fapt real, viu și concret. Bogat în forme, schimbător și polivalent, el scapă de sub controlul conceptelor rigide, fixate o dată pentru totdeauna. Existența mitului nu poate fi redusă la o singură categorie abstractă, la o valoare unică sau la o funcție primordială. Mitul se definește printr-o sumă de atribute și, de aceea, dacă vrem să-i circumscriem conturele, trebuie să facem apel la un inventar complex de *factori de identificare,* la un sistem dinamic de trăsături (constante și specifice) prin care el se individualizează în raport cu alte fenomene culturale și își dezvăluie dimensiunile proprii.

Deci, încerc să mă apropii de mit pe un drum mai ocolitor, dar mai sigur : evitînd întrebarea fundamentală „ce este mitul ?", mă voi folosi de alte întrebări mai simple și mai directe : unde apare ?, cum și sub ce formă ?, cînd ?, cum se transmite ?, ce funcții are ?, ce sens ? cum este privit ?, ce valori i se atribuie ? cum evoluează ?, etc. Circumscriu astfel sferele de manifestare ale mitului și trăsăturile specifice prin care el se individualizează în fiecare din aceste ipostaze ale existenței sale concrete. Îmi propun ca prin fixări și delimitări succesive, prin schimbarea continuă a perspectivelor și prin analiza riguroasă a fenomenelor iterative, să stabilesc un inventar precis, coerent și exact de *atribute specifice* mitului.

1. *Cadrul socio-cultural* în care mitul apare este, în general, acela al societăților de *tip „arhaic"*, societăți ale căror „modele" variază între civilizațiile antice (medite-

raneene, sud-americane, asiatice etc.) sau triburile și colectivitățile umane socotite a fi încă la nivelul neoliticului sau chiar paleoliticului. Desigur acest cîmp socio-economic nu este unitar : între existența triburilor aborigene din Australia și strălucita înflorire a culturii din Grecia, India ori Mexic, deosebirile sînt evidente — și nu e aici locul și momentul să le mai subliniem încă o dată. Dar, la rîndul lor, toate aceste formațiuni sociale sînt fundamental diferite de civilizațiile moderne, civilizații caracterizate prin amploarea fără precedent a factorului tehnic și științific. Din punctul nostru de vedere, esențial este faptul că în epoca modernă nu mai sînt create „obiecte culturale" dotate cu sensul, conținutul, funcția și statutul social, specifice acelora pe care le numim, în cazul culturilor „primitive", mituri. În vremea noastră, mitul apare ca o relicvă care, chiar dacă supraviețuiește în structuri parțiale (atitudini, mentalități ori prelucrări artistice), nu mai este însă, de mult, un fapt viu de cultură, un sistem semiotic autonom și complex.

2. *Forma de manifestare:* cel mai adesea mitul se prezintă sub chipul unor *narațiuni,* al căror aspect variază de la statura impunătoare a epopeilor antichității, pînă la formele epice lapidare, specifice povestirilor mitologice întîlnite la triburile „primitive". De aici nu se poate deduce (în nici un caz) că toate epopeile sînt mituri sau că toate povestirile lapidare au statut mitologic. Nu forma narativă, ci *condiția narativității,* dă specificul mitului. * Mit fără povestire, fără înșiruire epică de evenimente nu se poate — în schimb, nu toate înșiruirile epice de evenimente (deci nu toate povestirile) sînt mit. Tot astfel nu contează dacă această narațiune este înveșmîntată în haina prozei sau a versului. Pentru mit a fi narativ înseamnă a nu putea exista în afara unei succesiuni de evenimente istorisite (i. e. comunicate prin mijloace lingvistice — uneori corelate cu „istorisirea" prin gest, dans, reprezentare picturală etc.).

După opinia mea mitul nu poate ființa altfel decît în ipostaze narativizate ; există însă și păreri contrare, ce identifică mitul cu o stare mentală, cu un simbol ori chiar cu cîte un obiect sacru. Mi se pare însă că aceste

identificări au un caracter excesiv. Stările mentale sînt conținuturi fără forme ; ele îmi apar ca un continuu nediferențiat și omogen, din care se pot naște și alte manifestări (culturale sau nu) decît cele mitologice ; stările mentale pot fi o sursă a mitului, nu însă și mitul. Simbolurile și obiectele sacre conțin (sau sugerează) mituri virtuale ; spicele de la Eleusis, mandala ori semnul soarelui poartă un sens conotativ (adică nu sînt simple obiecte ori semne cu valori practice, referențiale), dar ele realizează acest act de semnificare dublă doar în măsura în care trimit la și fac parte dintr-un ansamblu cultural mai vast, care le cuprinde și le dă o a treia dimensiune semantică. Sistemul care le înglobează nu este unul ideal, static, ci unul concret, dinamic. Cel mai adesea, el apare sub forma unui repertoriu de rituri și povestiri *despre* sau *cu* acele obiecte. În consecință, acestea nu sînt mituri fără poveste, ci povești mitologice care s-au concentrat (prin repetare și obișnuință) într-un singur punct al lor ; nefiind eterne ori intensive prin ele însele, aceste obiecte nu emană dinăuntrul lor povestea mitologică, nu o produc „ex nihilo" ; asemenea unui ghem, ele o conțin în urma unei acumulări anterioare, concentrată, și e nevoie doar de un simplu gest, de un simplu imbold, pentru ca ea să se desfășoare, luînd chipul narațiunii articulate. Deci, așa cum partea nu poate fi concepută în afara întregului, tot astfel simbolurile și obiectele sacre nu pot funcționa, nu pot semnifica nimic, fără a presupune și a se sprijini pe o poveste mitologică, fie ea actuală sau virtuală *.

3. *Modul de transmitere :* de obicei mitul se transmite prin mijloacele specifice *oralității*, dar el nu exclude fixarea prin scris și (în consecință) prelucrarea literară. Mulți cred că granițele dintre mit și literatura „cultă" sînt sinonime cu cele dintre faptul vorbit și faptul scris (granițe nuanțate uneori și prin relația dintre creația colectivă și creația individuală). Raportul astfel fixat mi se pare a fi schematic și în vădit dezacord cu realitatea concretă a culturii omenești (vezi argumente în acest sens la A. Dundes, 1967 a), p. 118—121, G. Whitman, 1958, p. 78—85 și A. Fochi, 1980, p. 20—65). Fixa-

rea, prin scris, a unui text nu atrage după sine, în mod automat, excluderea lui din sfera mitologicului : mitul și literatura nu se deosebesc numai după felul cum se transmite sau se păstrează conținutul lor. Există nenumărate texte ce au statut și funcție mitologică, deși ele au fost fixate și consacrate prin scris (epopeile antice, textele orfice, fragmentele funerare egiptene) ; pe de altă parte, unele creații beneficiază numai de circulație orală, fără a fi însă mituri (poezia populară, anecdotele, povestirile senzaționale etc.). Între faptul mitologic și faptul literar nu există granițe și puncte de trecere precise : relația e mult mai complexă și ea nu poate fi rezolvată prin simpla comutare de la oralitate la scris.

4. *Conținutul :* miturile povestesc evenimente excepționale, referitoare la facerea dintîi a lumii naturale (cosmos, astre, forme geografice, specii animale și vegetale) ori sociale (instituții, datini, unelte, tehnici de lucru, arte), sau la transformările prin care au trecut toate acestea pînă și-au dobîndit forma actuală. Personajele mitului sînt ființe cu puteri și atribute ieșite din comun : faptele și aspectul lor depășesc granițele naturalului, infirmînd rezultatele și convingerile experienței practice. Timpul și spațiul sînt diferite de cele reale : spațiul — continuu din perspectiva experienței cotidiene — este divizat într-o „lume de aici" și una „de dincolo", iar timpul — discontinuu din punctul de vedere al vieții omenești, — devine omogen și chiar reversibil, fără ruperi între trecut, prezent și viitor. Lumea mitului este o lume în care apar obiecte, personaje, gesturi și cuvinte luate din inventarul existenței obișnuite, dar care sînt mișcate de legi și forțe ce depășesc limitele experienței trăite și cunoscute. În consecință, chiar și atunci cînd e descrisă în termenii cei mai concreți cu putință, ea este întotdeauna resimțită ca un altceva, un altundeva și altcîndva. De aici derivă și ambiguitatea „referențială" a mitului : el vorbește despre lucruri obișnuite, pe care însă, cufundîndu-le în lumea lui, le transformă în fenomene și fapte neobișnuite (dar nu atît de neobișnuite încît să fie numai miraculoase și să transforme mitul în basm).

5. *Funcția* — mitului îi sînt atribuite funcții variate, eterogene chiar, pe care cred însă că le putem ordona în următoarele categorii :

a) *funcția cognitivă* — fiind o formă a culturii, fiind o creație a gîndirii umane, mitul trebuie să aibă, în mod firesc, un anume rol în mersul înainte al cunoașterii. Dacă îi atribuim mitului un rost cognitiv, atunci trebuie să aflăm *ce* cunoaștem și *cum* cunoaștem prin mit. În primul caz răspunsul e simplu : cunoaștem lumea înconjurătoare, universul natural, uman și social în care omul ființează. În al doilea caz, răspunsul e mult mai dificil : mitul nu vorbește în mod direct despre obiectul său. El nu descrie nici legile meteorologice, nici mecanismele vegetale, nici structurile psihice și nici principiile sociale. El vorbește despre altceva, despre fapte și întîmplări extraordinare care, printr-un joc necontrolat și adeseori întîmplător, de cauze și efecte, duc la întemeierea unor realități de natură socială (instituții, datini, unelte etc.) sau la apariția unor fenomene naturale. Povestirile mitologice nu *explică* însă nimic, sau cel puțin nu o fac așa cum sîntem noi obișnuiți să o facem. „Răspunsul" (dacă mesajul lor e un răspuns la întrebările omului !) nu este unul logic, științific, ci unul figurat, narativ și simbolic. În raport cu punctul nostru de vedere, mitul vorbește mereu despre „altceva", iar gîndirea teoretică se chinuie — cu încăpățînare — să descopere în acest „altceva" cîteva din obiectele propriului ei domeniu de investigare.

Nu cred că mitul explică în mod *direct* ceva anume din lumea înconjurătoare, nu cred că structura și conținutul său sînt orientate în mod fățiș spre studierea mediului ambiant. Mitul nu este un *răspuns* (în sensul de rezultat definitiv al unor interogații umane) ; el nu oferă soluția ce clarifică unele probleme ale cunoașterii, anterior formulate de gîndirea arhaică, ci este tocmai momentul acestei formulări, este *limbajul* prin care se exprimă și se conștientizează o problemă de cunoaștere. Departe de a fi deci rezolvarea unei dileme, el ne apare ca însăși actul prin care acea dilemă intră în spațiul gîndirii, ca momentul întrupării ei într-un limbaj ce — prin structura sa — unește în mod firesc simbolul și concep-

tul, experiența și imaginația, cunoscutul și necunoscutul. Mitul funcționează ca *o unealtă a cunoașterii,* instituind un teritoriu privilegiat, în care sînt puse și „dezbătute" diverse probleme ale existenței, fără ca ele să fie rezolvate ori epuizate printr-un răspuns definitiv. În acest sens, o judecată a lui Claude Lévi-Strauss mi se pare a fi revelatoare : „Eroarea lui Manhardt și a școlii naturaliste a fost aceea de a fi crezut că fenomenele naturale sînt *ceea ce* miturile încearcă să explice, pe cînd ele sînt, mai curînd, acelea *cu ajutorul* cărora mitul încearcă să explice..." (C. Lévi-Strauss, 1970, p. 244 — subl. noastră). Deci : limbaj, cale de acces și „teritoriu" în care se efectuează diverse operații ale cunoașterii (clasificări, substituiri, opoziții, analogii) prin manevrarea unor elemente concrete ale lumii reale, puse în mișcare de mecanismele combinatorii ale povestirii ; și totodată : moment de așezare tranzitorie a lumii într-o anumită alcătuire exemplară (ce va fi dărîmată și reconstruită, după modelul „bricolajului", de mitul următor) — acestea sînt aspectele sub care ni se relevă funcția congnitivă a mitului.

b) *funcția socială* — ființînd în interiorul unei colectivități umane, mitul nu poate să nu aibă rosturi sociale bine definite. El ne apare ca un fel de „reglator" al mecanismelor ce susțin existența comunitară, ca un fel de factor de unificare ce exprimă, identifică, delimitează și leagă între ele diferite microsisteme ale societății. Prin limbajul povestirilor sale, mitul codifică (nu în mod direct, ci în mod simbolic, figurat) relațiile dintre colectivitate și natură, dintre om și societate, dintre individ și dintre diversele grupuri umane ; el instituie tipurile posibile de relații sociale, consacră instituțiile și riturile, sancționează abaterile și comportamentul antisocial, definește modelele ideale de atitudine umană * : „Scopul practic al unor mituri este de a confirma, de a menține în memorie și de a da autoritate obiceiurilor tribale și instituțiilor (...) el reafirmă și instituționalizează sistemul de valori și credințele unui trib (...) Astfel, cu cît mai complex este un mit, cu atît mai paradoxală și mai importantă este instituția pe care el încearcă să o explice sau să o reflecteze." (G. S. Kirk, 1970, p. 256 și 258). Din

perspectiva funcției sociale, am putea spune că mitul are eficiența și statutul unei ideologii : el este textul ce exprimă și codifică valorile majore ale unui grup uman, este mijlocul de luare în posesie a unui „imago" coerent asupra structurii sociale, este „arma" prin care o colectivitate își impune (sieși sau altora) propria-i viziune asupra existenței sociale.

c) *funcția psihologică* : bun al omului, bun creat de om, mitul nu poate să nu aibă nenumărate ecouri în sufletul omenesc. El atinge astfel toate zonele psihicului, de la cele mai adînci și tăinuite cotloane ale inconștientului, pînă la cele mai superficiale și efemere trăiri ale clipei. Privit din primul punct de vedere, mitul ar avea rostul unui mecanism de *defulare,* de eliminare a tensiunilor lăuntrice acumulate în sufletul omenesc. Psihanaliștii au lansat și au dezvoltat (cu lux de amănunte) ideea că povestirea mitologică ar exterioriza și ar întrupa procesele profunde ale psihicului, că acțiunile și personajele ei ar fi umbrele luptelor și tensiunilor ce frămînta inconștientul omenesc. * Chiar dacă excesele unor psihanaliști au împins această idee pînă dincolo de limitele ei firești (transformînd ipoteza în dogmă și analiza în speculație metafizică), nu mai puțin adevărat este faptul că mitul oferă un limbaj și un spațiu de exteriorizare, prin care conflictele ascunse ale psihicului sînt depășite și integrate cultural.

Din al doilea punct de vedere, rostul mitului ar fi acela de *a încînta,* de a îmbogăți și adînci trăirile omenești. Temele mitului ne obligă să ne confruntăm cu marile dileme ale existenței : confruntarea nu are loc într-un plan pur teoretic, arid și abstract, ci în orizontul revelator și emoționant al simbolurilor și imaginilor plastice. În unele situații, acest proces de lărgire a sensibilității se realizează prin mijloace extrem de expresive (fapte ieșite din comun, figuri emoționante, trăiri de excepție) care duc la identificarea cu eroii mitologici și care stîrnesc în sufletul ascultătorilor o gamă deosebit de bogată de trăiri (de la spaimă și teroare la bucurie și liniște). Alteori, predominante sînt nota de neparticipare, starea contemplativă și sentimentul de desfătare pe

care-l procură întîlnirea cu lumea miraculoasă a mitului (vezi J. Rudhardt, 1958, p. 70).

Prin urmare, atunci cînd vorbim de funcția psihologică, mitul ne apare ca locul unei duble mișcări : pe de o parte pulsiunile inconștientului capătă formă și sens cultural în țesătura narațiunii mitologice și, pe de altă parte, povestirea astfel creată modelează sufletele și conștiințele, prin varietatea și adîncimea sentimentelor pe care ea le generează. Din perspectiva relației sale cu orizontul psihicului uman, mitul se determină deci atît ca rezultatul unui proces de obiectivare a tensiunilor lăuntrice, cît și ca sursa unui proces de subiectivizare, de asumare afectivă a acelui „ethos" pe care-l exprimă povestea mitologică și simbolurile sale.

Imaginea funcțiilor mitului pe care o schițăm aici este una generică, avînd la bază termenii unor relații fundamentale : om — natură, om — societate, om — psihic uman. Acestea sînt (după părerea mea) relațiile primordiale prin care se definește condiția umană. Desigur, nuanțate și dezvoltate, ele relevă o mulțime de cazuri particulare ; în consecință, și mitul va beneficia de o mulțime de alte funcții, reductibile însă, în cele din urmă, la cele trei categorii pe care le-am enunțat aici. Spre exemplu, funcția religioasă (W. Otto, Ch. Kéreny, M. Eliade), de care se vorbește adeseori nu este decît un subtip al funcției sociale (cu implicații însă și în cea psihologică) ; la fel, funcția de codificator al tradiției (B. Malinovski) e tot o formă a celei sociale, iar funcția de clasificare (C. Lévi-Strauss) e un aspect al celei cognitive, ș.a.m.d.

6. *Valori semantice și mijloace de semnificare* : sensul mitului constituie, după părerea mea, o problemă crucială în cercetarea antropologică ; într-adevăr, orice discuție despre mit presupune o anumită opțiune teoretică referitoare la statutul semnificației miturilor și, mai ales, o anumită cale de interpretare a unui text, în vederea relevării sensurilor sale. Este evident că mitul, ca orice fapt de cultură, trebuie să spună ceva omului, trebuie să semnifice ceva. Întrebarea este : ce anume spune mitul ? Dar, dacă mitul spune *ceva*, el trebuie să o spună *pentru cineva*, deoarece nu există semnificație în sine, în

afara emițătorului și receptorului ei. De aici se deduce că între participanții la actul de comunicare prin mit există o anumită „înțelegere", adică, în termeni mai exacți, un *cod* comun. Se naște acum o altă întrebare : este codul mitului evident și direct accesibil ? Sau : este mitul „povestit" și „semnificat" la fel pentru toată lumea ?

Mitul este creat și folosit de băștinași, dar el este analizat și interpretat de către savanți ; circulînd între două sisteme culturale diferite, poate avea mitul același sens ori aceeași valoare și în unul și în celălalt ? Desigur că nu ; și, dacă acest lucru este adevărat, atunci iată a treia întrebare : care e sensul cel mai potrivit : cel folosit de oamenii din interiorul culturii mitologice sau cel propus de cei care vin din afara ei ?

La începutul cercetării miturilor s-a crezut că „primitivii" nu știu prea bine ce spun povestirile lor, că prin ei glăsuiește o voce și o forță pe care ei nu pot nici să o stăpînească, nici să o conștientizeze și nici să o analizeze. Încercînd să dea un nume acestei „puteri", savanții au afirmat că mitul se naște fie din adîncul unei gîndiri colective — pe care au numit-o magică (J. Frazer), ori prelogică (Lévy-Bruhl), ori simbolică (E. Cassirer) — fie din structurile inconștientului (S. Freud, Jung), fie din proiecția în conștiință a categoriilor sociale (E. Durkheim). În toate aceste cazuri se pleacă de la premisa că mitul e o „stihie" care apare în mod *spontan*, și care este întruparea în cuvînt și povestire a unor realități ce vin de dincolo de cuvînt și povestire. De aici se deduce ca cei care-l spun posedă numai mesajul mitului, nu însă și sensul său profund. Ideea aceasta pare susținută și de faptul că mulți băștinași, întrebați care e semnificația unui mit, dau din umeri sau eludează răspunsul prin formule de tipul : „el spune ceea ce spune". Acest comportament întărește ipoteza că ei nu știu, de fapt, ce spune mitul, nu pot interpreta mesajul său și nu cunosc cheia ce dezvăluia sensul adînc al unui mit.

Observațiile și ipotezele la care ne-am referit rămîn însă numai la suprafața lucrurilor. E drept, băștinașii nu *ne pot* explica mitul, dar acest lucru se datorează nu unei deficiențe din gîndirea lor, ci unei deficiențe din

gîndirea noastră, din felul în care noi organizăm și conducem dialogul nostru cu lumea culturii arhaice. Într-adevăr, *noi* cerem „inside"-rilor să interpreteze mitul prin concepte și idei abstracte, adică printr-un limbaj al cunoașterii străin lor și tipic pentru modul *nostru* de a gîndi și analiza lumea. Indiferența lor pentru exegeza teoretică, pentru traducerea mitului în concepte, nu înseamnă deci că ei nu înțeleg sau nu interpretează mitul ; ea înseamnă doar că ei folosesc un cod și o tehnică de înțelegere diferite de cele ale savantului european.

Cercetările contemporane arată că și la nivelul civilizațiilor „primitive" există un efort constant de explicitare și de transmitere a semnificațiilor unui text mitologic. Într-o comunitate umană, oricît de arhaică ar fi ea, mitul nu este numai spus, ci și tălmăcit. Comunicarea prin mit se face atît la nivelul cuvintelor, cît și al sensurilor, atît la nivelul povestirii, cît și la acela al codurilor interpretative *. Acest lucru dovedește însă că și pentru cei ce se află în interiorul unei culturi, mitul spune mai mult decît ceea ce spune ; prin urmare, sensul său nu se reduce numai la semnificația literală, la valorile sale pur lingvistice ori anecdotice. Mitul cuprinde și proiectează o semnificație secundă, una din acele semnificații pe care noi le numim cu termenul (nici el prea potrivit) de „alegorice". Este evident deci că povestea mitologică implică un fundal simbolic ; acum însă întrebarea este : cum se ajunge la sensul profund, ascuns, cum se pot descifra simbolurile mitului ? Calea pe care merg exegezele „primitive" nu duce de la concret la abstract (așa cum procedăm noi în mod savant, analitic), ci de la concret la concret. Mitul nu este clarificat prin invocarea unui metalimbaj interpretativ, prin integrarea lui în categorii logice „superioare" (din perspectiva puterii lor de abstractizare și generalizare). În locul unui model vertical de analiză, gîndirea arhaică utilizează un sistem „orizontal" de înțelegere, sistem ce se bazează pe echivalarea termenilor dintr-un mit cu alți termeni, din alte mituri. Se naște astfel o rețea vastă de identificări și analogii (rețea dublată de o alta, de opoziții și nonsimetrii), în virtutea căreia fiecare element al mitului este legat de o mulțime de alte elemente, pe care le poate

substitui și care, substituindu-l la rîndul lor, îi pot clarifica sensul și valoarea mitologică. În felul acesta, contextul unui mit este dat de întreaga cultură în care el viețuiește *, iar sensul său (ori al unui termen al său) rezultă din acest „du-te, vino" permanent de identificări și substituiri prin care el este conexat la toate valorile unei culturi.

Mitologia unui grup social nu se definește — așa cum credem de obicei — numai prin suma povestirilor sale ; ea depinde și de sistemul subteran ce susține aceste texte, de structura și direcția rețelelor de echivalări și opoziții ce leagă toți termenii mitologiei. Aceste relații esențiale nu derivă în mod necesar din forma, conținutul și funcția imanente respectivilor termeni ; la baza lor stau tradițiile de viață ale unui grup, credințele și obiceiurile sale, precum și intuițiile simbolice și principiile de clasificare prin care el pune ordine în lumea înconjurătoare. Iată, spre exemplu, în cazul triburilor nilotice Nuer „un castravete este echivalent cu un bou, pentru că zeul îl poate accepta pe primul ca echivalent pentru cel de-al doilea, într-un sacrificiu obișnuit ; de asemenea, un crocodil poate fi echivalentul unui duh, dar numai dacă e vorba de divinitatea tutelară a unui neam"... Aceste relații sînt posibile deoarece „pentru Nueri important nu e faptul că A este B, ci faptul că A și B au ceva comun, în raport cu alt element, C." (E. E. Pritchard, 1977, p. 142). Deci un anume criteriu (sacrificiul) grupează în jurul său mai multe obiecte, total diferite, dar care au toate în comun faptul că „pot fi sacrificate". Ele nu sînt legate nici prin formă, nici prin substanță și nici prin valoarea lor practică ; singurul element comun este dat doar de acest aspect particular, de această opțiune, strict culturală și limitată în spațiu și timp. Astfel în urma acestei asocieri, datorate tradiției sacrificiului, lucrurile devin echivalente : ele pot „sta unul pentru celălalt" și se pot substitui reciproc (Nuerii afirmă senini „castravetele este bou", formulă fără sens și total eronată pentru omul civilizației europene, străin de modul lor de gîndire).

Datorită acestui sistem de a grupa și asocia elementele mitologice, sensul oricărei narațiuni este cuprins în

ansamblul tuturor celorlalte narațiuni (poate, și mai exact ar fi să spunem, în ansamblul întregii culturi). A interpreta un mit înseamnă a trimite la un mit și apoi la alt mit, pînă ce termenii ajung să se dubleze, să se lumineze și să-și proiecteze sensurile unul către celălalt *. Un mit al Nuerilor în care castravetele ocupă locul central nu ne va spune nimic (și ne va apărea doar ca o simplă anecdotă) atîta vreme cît nu știm care este umbra sa de înțeles, care sînt echivalările potențiale spre care el se deschide. Dacă știm însă că un castravete poate substitui un bou, că el este identic cu animalul (sacrificial) suprem și că, prin aceasta, el beneficiază de puteri sacrale și atribute magice deosebite, vom vedea de îndată cum semnificația povestirii mitologice se va adînci printr-o altă deschidere simbolică. Povestirea cîștigă în densitate tocmai prin acest joc al planurilor succesive de referință ce pornesc din ea, asemenea undelor care se nasc atunci cînd aruncăm o piatră pe suprafața neclintită a unui lac de munte.

Constatăm deci că analiza și interpretarea primitivă a mitului se bazează pe *activarea* unei întregi țesături de relații care zac, în stare latentă, în fiecare din termenii constitutivi ai acelui text. Deducem de aici că mitul poate avea mai multe sensuri, în funcție de orientarea și amploarea seriilor de echivalări care pornesc din elementele sale. Direcția în care se poate îndrepta sensul unui mit depinde de criteriul de clasificare (i.e. echivalare) adoptat de receptori. Astfel, ca să ne întoarcem la același exemplu, din perspectiva sacrificiului „un bou este un castravete" ; în alt context însă, din perspectiva valorilor economice și a importanței vitale a acestui animal în viața Nuerilor, „un bou este un membru al societății" (deci trebuie protejat și îngrijit ca și acesta) ; în schimb, din perspectiva ceremoniilor de inițiere, „un bou este un frate", căci el este protectorul, spiritul inițiator și donatorul care îl apără și îi învăluie cu puterea sa magică pe tînărul ce-i poartă de grijă. Mitul poate actualiza oricare din aceste atribute ale animalului și poate orienta semnificația povestirii către unul sau altul dintre sistemele de echivalare existente ; de fiecare dată el va vorbi despre „bou" și despre faptele sale, vorbind în ace-

laşi timp şi despre altceva, despre alte valori (sociale, ceremoniale, umane) şi despre alte fapte. Datorită acestui ansamblu complex de relaţii, liniile de forţă ale semnificaţiei mitologice vor trece mereu prin aceleaşi reprezentări culturale, ce au în egală măsură putere *focalizatoare* (spre ele converg o mulţime de serii de echivalări) şi *dispersatoare* (ele deschid căile înţelegerii spre alte serii de echivalări). Aceste elemente — fundamentale pentru înţelegerea unui mit — sînt *simbolurile mitologice*. Ele constituie punctul de răscruce în care se adună tensiunile semnificative generate de viaţa unei culturi şi din care pleacă o mulţime de vectori de sens, care dirijează cunoaşterea şi înţelegerea configuraţiilor culturale (texte, datini, gesturi, reprezentări pictografice, ierarhii valorice etc.) specifice unei anumite civilizaţii omeneşti. * Simbolurile mitologice se disting prin marea lor putere de integrare (sînt factori de convergenţă a informaţiilor culturale) şi prin egala lor capacitate de iradiere (îşi răspîndesc sensurile asupra unor multiple contexte culturale). „Cred — spune unul din cei mai avizaţi exegeţi ai problemei — că deosebirile extreme între *semnificate* constituie trăsătura fundamentală a marilor simboluri dintr-o mitologie. Asemenea simboluri ajung, pe parcursul timpului, să absoarbă în conţinutul şi înţelesul lor cele mai multe din aspectele majore ale vieţii umane şi sociale, astfel încît, într-un anume sens, ele pot să reprezinte chiar ideea de societate omenească (...) Toate contradicţiile vieţii sociale, cele dintre individ şi societate, şi cele dintre diversele grupuri sînt condensate şi unificate într-o singură reprezentare, într-un singur simbol dominant. Sarcina analizei (mitologice — n.n.) este să desfacă acest ansamblu şi să recunoască constituenţii săi primari." (V. Turner, 1967, p. 43—44.)

Deoarece semnificaţia unui mit (concentrată adeseori în simbolurile mitologice pe care le cuprinde) implică (în mod virtual) toate semnificaţiile unei culturi, putem înţelege acum mai bine aspectul opac, sensul încifrat al multora din miturile cu care venim în contact : pentru a avea acces la valorile lor fundamentale trebuie să posedăm experienţa de viaţă şi de cultură a unui om cres-

cut și format în spiritul acelei civilizații. Desigur, lucrul acesta reprezintă un deziderat ideal (și poate utopic), dar chiar dacă nu reușim să stăpînim toată această experiență, o parte esențială din ea este absolut necesară pentru înțelegerea și interpretarea unui mit.

Deci, pentru a ajunge la sensul mitologic trebuie să putem juca pe clapele tuturor echivalărilor presupuse de substanța sa narativă și simbolică. Cu alte cuvinte trebuie să *construim* sensul unui mit, manevrînd cu grijă prin toate planurile sale de referință, fiind atenți mereu la cîmpurile semantice care se deschid și se închid în continuu în jurul nostru. Lucrul acesta nu ridică nici un obstacol în fața acelora care trăiesc în interiorul unei culturi mitologice : datorită „enculturării", ei posedă, ca pe un dat firesc, orizonturile de echivalare necesare, astfel încît ei pot descifra cu mare ușurință toate sferele de înțeles implicate în conținutul unui mit. * Într-o cu totul altă situație se află însă cel ce vine din afara unei culturi mitologice : el nu posedă experiența de viață a băștinașilor, nu posedă „codul imanent", necesar înțelegerii unei povestiri mitologice. Eventual, el înțelege ceea ce spune aceasta, dar nu poate bănui decît foarte puțin din ceea ce ea presupune. În această situație trebuie să ne întrebăm dacă noi, cei de azi, mai putem cuprinde lumea de valori și semne ale unei asemenea culturi „primitive" ; noi nu posedăm nici experiența lor de viață (individuală și colectivă) și nici tradițiile lor sociale ; noi nu cunoaștem nici limba și nici ideologiile constitutive ale acelei culturi. Ne confruntăm cu fapte și povestiri ciudate și neverosimile poate, pe care trebuie să le înțelegem și să le integrăm într-un orizont semantic. Dar cum ?

Gravitatea acestei întrebări a marcat și marchează toate analizele din domeniul antropologiei culturale. Problema dialogului, a codului și a mijloacelor de traducere a informației dintr-un limbaj într-altul constituie temacheie a acestei științe a omului și a semnelor sale (i.e. a existenței sale ca ființă creatoare de cultură). La începuturile cercetărilor despre viața și gîndirea omului primitiv, distanța dintre obiectul studiului și inventarul de concepte ale savantului avea aspectul unei adevărate prăpăstii. Lipsită de aportul unor studii de teren riguroase,

exegeza antropologică nu beneficia nici de o cunoaștere exactă a limbii unei populații, nici de o imagine complexă a vieții sociale, economice, a relațiilor de rudenie, a ierarhiilor și a conflictelor politice, a ceremoniilor, a mentalității și psihologiei specifice unui grup uman arhaic. În consecință, echivalările interpretative erau făcute în termenii unui cod ce venea de foarte departe, din afara universului mental și cultural al populației studiate. Din acest punct de vedere, istoria cercetării miturilor poate fi înțeleasă ca o istorie a codurilor și a repertoriilor culturale ce au fost propuse pentru înțelegerea și identificarea sensurilor unui mit. Termenii mitologiei au fost echivalenți cu termeni situați în cele mai diverse (și neașteptate) zone ale culturii omenești : s-a crezut că sensul mitului se află în transcrierea (epicizată și fantastică) a faptului istoric (ipoteză lansată încă din antichitate de Evhemerus), în codarea metaforică a noțiunilor științifice (idee susținută de gînditorii antici și apoi de exegeții de la sfîrșitul secolului al XIX-lea), în prezentarea principiilor morale (stoicii și o seamă de eseiști romantici și contemporani), în revelația divină (idee, inițial de sorginte teologică, dar reluată apoi de gîndirea filozofică și de interpretarea fenomenologică), în intuițiile filozofice, în structurile sociale, în adîncurile inconștientului, în rituri (pe care miturile le-ar copia și re-povesti), în valorile fundamentale ale ideologiei primitive (mana, tabu, fetiș, totem etc.), în categoriile logice, simbolice, ori psihologice ale gîndirii umane etc.

În plan teoretic se poate admite că toate sensurile (i.e. toate planurile de echivalare) propuse au dreptul la existență : dacă mitul se deschide spre multiple orizonturi analogice, cine ne împiedică să propunem un sens sau altul pentru termenii săi ? În practică, se observă însă că unele dintre soluțiile propuse contrazic în mod fățiș realitatea miturilor (vezi, de exemplu, școala meteorologică ori cea istorică) sau se situează mult prea departe de universul semnificativ al povestirii mitologice. Ele traduc elementele mitului prin concepte și imagini atît de generale, încît acestea ar putea fi valabile pentru multe alte obiecte culturale create de om ; fără a fi false aceste interpretări nu aduc totuși acel surplus de

înțelegere datorat cunoașterii nuanțate, izvorîte din faptul concret, devotate amănuntului și aspectului viu (de exemplu, despre multe realități culturale se poate spune că sînt structuri oedipiene, întrupări ale binelui, că reprezintă imaginea unui „axis mundi" ori a unei tendințe spre coerență socială). Dacă există vreo ierarhie în cercetarea miturilor, dacă există vreo scară a sensurilor propuse, atunci acestea nu se pot alcătui decît numai după criteriul *adecvării* lor la realitatea culturală a textului mitologic. În cercetarea miturilor nu e greu să găsești un sens pe care să-l lipești — oricum — la un fapt de cultură ; greu este să găsești sensul potrivit și revelator, sensul care-ți deschide dintr-o dată porțile cunoașterii și care sfarmă toate granițele de timp și spațiu ce ne despart de lumea unei civilizații mitologice.

Sînt convins că sensul unui mit nu este epuizat nici de textul său, nici de un anume plan al echivalărilor simbolice și nici de numeroasele exegeze care scormonesc prin diverse „limbaje" culturale în căutarea celor mai potrivite concepte pentru interpretarea mesajului „primitiv". Sensul mitului „survolează" (dacă mă pot exprima astfel) toate domeniile cunoașterii și culturii, fiind legat într-un fel sau altul de fiecare din ele, fără a putea fi însă redus numai la unul din ele. Parafrazînd o formulă filozofică, aș spune că el instituie o sferă cu circumferință nedeterminată și cu centrul în oricare punct al ei. Cred, de aceea, că fiecare exegeză poate propune un sens și o interpretare „cu drept de cetate", cu condiția ca ea să plece la lucru fără preconcepții și ca ea să facă totul pentru a se adecva obiectului cercetat.

Și, o ultimă remarcă : am vorbit tot timpul (ca de un lucru firesc — și general admis) despre sensul mitului ca despre un sens ce vine de (și zace) dincolo de textul său. Cu alte cuvinte, deși e o formă a povestirii, mitul depășește condiția structurală și semantică a povestirii : „Arta poeziei se bazează în mod esențial pe jocul metaforelor (...) arta povestirii și deci în mod special arta romanului, pe jocul metonimiilor, descrierea și narațiunea urmînd ordinea contiguităților spațiale și temporale." (G. Genette, 1978, p. 35). Povestirea mitică, deși se construiește

conform legilor oricărei povestiri, își poartă și își transmite sensul conform legilor specifice poeziei. Sensul mitologic nu se explică numai prin relațiile sintagmatice, ci și (sau mai ales) prin cele paradigmatice. Cu alte cuvinte, contiguitățile narative din mit devin deplin semnificative numai prin recursul la sistemul de relații de tip metaforic, ce, acționînd pe „verticală", le luminează și le dă adevărata lor valoare. Stă, în această situație, întregul paradox al mitului : ea explică însă de unde își trage mitul forța extraordinară de concentrare și semnificare și, de asemenea, dificultatea citirii sale corecte, la o primă și superficială (i.e. sintagmatică) lectură *.

Putem deci încheia aceste considerații legate de problema sensului mitologic, afirmînd următoarele principii : mitul spune ceva, dar presupune întotdeauna mai mult decît ceea ce exprimă el în mod direct, sintagmatic ; sensul său nu se reduce la cel comunicat de mesajul lingvistic : există o seamă de valori și deschideri simbolice specifice, prin care mitul capătă o adîncime și o rezonanță semnificativă de excepție ; de aceea interpretarea mitului nu poate fi una strict literală : ea trebuie să fie una ce depășește litera textului, adică una „alegorică" (sau simbolică) ; în căutarea „sensului ascuns" nu există căi privilegiate — mitul admite o pluralitate de sensuri (nu însă și o infinitate), care trebuie construite prin integrarea termenilor mitologici în alte coduri și limbaje culturale ; două sînt aceste căi de integrare : a) exegeza „primitivă", ce are un caracter spontan, concret și contextual ; ea echivalează elementele mitului cu alte elemente culturale și mitologice (luate numai din interiorul acelei culturi), în virtutea unei vaste rețele de legături între diverse fapte particulare ; identificările și opozițiile pe care ea le stabilește se justifică prin recursul la un „imago mundi" specific, la o tehnică de clasificare a lumii și la o tradiție culturală strict determinate în timp și spațiu ; b) exegeza științifică, ce are un caracter conștient, abstract și generalizator — ea echivalează termenii concreți ai mitului cu idei și concepte valabile pentru o zonă întinsă a existenței omenești ; aceste echivalări sînt obținute prin abstragerea trăsăturilor generale, rezultate dintr-un număr mare de experiențe și ca-

zuri concrete ; mitul este astfel purtat printr-o mulțime de coduri și metalimbaje, în care categoriile elementare și principiile teoretice încearcă să refacă, prin relațiile lor de integrare logică, sistemul de semnificare originar : sensul identificat pe aceste căi „analitice" depășește cu mult sensul prim și chiar sensul ascuns al unui mit : el trece spre structurile inconștiente, profunde, care susțin o cultură și care generează mereu noi și noi tipuri de mit.

7. *Atitudinea față de mit* constituie, după părerea multor antropologi, un factor esențial în definirea profilului specific al acestei categorii culturale. Cercetarea civilizațiilor „primitive" a relevat faptul că mitul se bucură de un statut aparte, că el beneficiază de un *prestigiu* ieșit din comun. Atitudinea „inside"-rilor față de mit este una de subordonare și adeziune totală. În consecință ei conferă mitului o *poziție privilegiată* în raport cu celelalte fapte de cultură, fiind convinși că el posedă o putere și o valoare apropiate de acelea ale unei ființe sacre. Actualizarea mitului este supusă unui număr mare de restricții și prescripții : el se spune (recită) doar în anumite locuri sau în anumite momente ale vieții sociale și ceremoniale (locuri și momente considerate a fi sacre ori consacrate) ; este însoțit de rituri, dansuri, măști, gesturi magice ; se crede că rotirea sa are eficiență practică, modificînd mersul naturii, stăvilind (sau atrăgînd) puterile divine ; profanarea mitului ori nerespectarea modelelor oferite de acesta atrage după sine sancțiunea socială (izolarea, excluderea ori alungarea) și, în alt plan, pedeapsa puterilor sacre jignite (boli, catastrofe, sterilitate etc.). Pentru că este dotat cu „putere", mitul naște o reacție ambivalentă : pe de o parte adorație și respect, pe de altă parte teamă și recul ; dubla orientare a puterii mitului (poate fi binevoitoare sau răuvoitoare) generează, pe fondul atitudinii de subordonare a omului arhaic față de mit, un statut ambiguu, situat între rugăciune și blestem, între sfînt și spurcat (vezi M. Eliade, 1964, p. 26).

Pe de altă parte, mitul este crezut în tot ceea ce spune, iar conținutul povestirii sale e considerat plin de

adevăr, dens și revelator. Niciodată mitul nu este pus la îndoială și nimeni nu stă să mediteze critic asupra sensului sau a rosturilor sale (dealtfel se consideră că momentul în care începe o asemenea „gîndire" *despre* mit — ce înlocuiește gîndirea *prin mit* — este momentul desprinderii de acesta, al negării sale și al coborîrii povestirii de pe piedestalul mitologic pe care îl ocupase pînă atunci ; mitul „moare", mitul nu mai e mit, atunci cînd nimeni nu mai *crede* în el — iată o axiomă des întîlnită în lucrările de antropologie.) Pentru că se bucură de o poziție aparte, mitul nu utilizează criterii de validare exterioare lui : puterea, veridicitatea și autoritatea lui socială derivă din faptul că el „este mit", din postularea statutului mitologic al istoriei narate de el. „Populația Tangu (Oceania) consideră că miturile sînt adevărate, pentru că sînt mituri. Acest lucru este axiomatic. Dacă insiști ei vor adăuga că miturile sînt adevărate pentru că ele aparțin strămoșilor, pentru că ele există, pentru că ele derivă din adevărurile trecutului, care sînt întotdeauna adevărate." (K. Burridge, 1972, p. 129.) Se observă deci că orice încercare de stabilire a unui criteriu de verosimilitate sau a unui factor de prestigiu este — din perspectiva băștinașilor — absolut inutilă. Mitul se impune (și își impune — în consecință — adevărul) prin însăși existența sa, prin afirmarea faptului că o anumită povestire aparține categoriei de „mit". Întîlnim și aici aceleași dezarmante formule tautologice, specifice „metalimbajului primitiv" : „mitul spune ceea ce spune", „mitul este mit (sau este adevărat) pentru că este mit" ; ele se explică prin faptul că în acest sistem de gîndire genul este identic cu specia, iar obiectul concret — cu clasa de obiecte ce îl definește.

Atitudinea față de mit fixează poziția mitului într-o cultură ; (ca să fim mai exacți, trebuie să spunem că ea fixează *o anumită poziție de mit,* un anume cadru, în care vin apoi să se înscrie cele pe care noi le numim povestiri „mitologice"). Se naște acum întrebarea : de ce trebuie mitul să beneficieze de o asemenea poziție privilegiată ? sau : care sînt cauzele ce produc atitudini diferențiate față de mit ? Răspunsurile oferite de diverșii cercetători ai mitului pornesc, toate, de la sublinierea

aspectului funcțional : dacă insistăm asupra funcției cognitive, atunci prestigiul mitului se naște din faptul că el *relevă* tainele lumii (fie dezvăluind intrarea în contingent a sacrului, i.e. hierofania, fie — mai prozaic — oferind un limbaj și un sistem de gîndire și de clasificare a universului înconjurător) ; dacă ne oprim asupra funcției sociale, atunci mitul se bucură de un statut aparte pentru că *mediază* între diversele paliere ale colectivității, fiind un factor de consacrare și de reglare a relațiilor din și dintre microsistemele unei societăți ; în fine, dacă ne ancorăm în zona funcțiilor psihologice, atunci mitul se diferențiază de celelalte fenomene culturale pentru că el *întrupează* pulsiunile inconștientului, dînd formă și rezolvînd unele tensiuni și frămîntări ascunse în străfundul sufletului omenesc.

Nu știu dacă aceste ipoteze oferă un răspuns edificator și complet pentru întrebarea inițială ; în general însă, putem admite că atitudinea deosebită față de mit se datorează funcțiilor deosebite pe care le are povestirea mitologică într-o anumită societate arhaică. De aici se naște însă o altă întrebare : de ce numai anumite povestiri au aceste funcții ? de ce numai la acele povestiri pe care le numim „mituri" întîlnim un rost și o deschidere socială, practică, în timp ce alte povestiri (basm, legende, fabule) nu au decît funcții secundare ? Există oare ceva *în* povestirea mitologică, vreun semn, vreo caracteristică substanțială prin care ea se diferențiază de celelalte creații narative ale unei culturi ? La această întrebare răspunsul este negativ : studiile de antropologie și mitologie comparată au arătat că aceeași schemă epică poate avea, în unele situații, statut de mit, iar în altele, statut de basm, de legendă, de anecdotă ori de fabulă. În textul mitului nu exista nimic, nici o trăsătură substanțială care să-i confere atributul de mit, care să-l diferențieze în raport cu celelalte tipuri de povestiri ce „trăiesc" și circulă într-o anumită cultură. Concluzia practică la care duc toate aceste observații este aceea că *funcția creează mitul : deci nu conținutul povestirii sale.* Pot deduce de aici că mitul nu este mit prin sine, prin atributele sale inerente, conținutistice. Criteriul atitudinii față de mit ne arată că *mitul e o poziție,* nu o substanță, că el este mai

degrabă *un cadru* în care se pot înscrie anumite povestiri, și nu un tip anume, bine determinat, de povestire primitivă. Cu alte cuvinte, în lumea mitului nu există nici un fel de aristocrație : pe piedestalul poziției de mit se poate urca orice povestire existentă în repertoriul cultural al acelei societăți. Astfel o povestire nu este mit, ea *devine* mit atunci cînd este consacrată de o anumită atitudine colectivă, care o investește cu anumite funcții socio-culturale.

8. *Contextul cultural imediat* : observațiile de teren ne arată că mitul apare adeseori însoțit (sau însoțind) diverse rituri și ceremonii. Această asociere este atît de elocventă și de tipică încît multă vreme s-a crezut că ea constituie trăsătura definitorie a fenomenului mitologic.

Într-adevăr, în majoritatea cazurilor, textele mitologice sînt actualizate în contexte ceremoniale : ele dublează aici, prin povestirea lor, acele momente pe care gîndirea arhaică le consideră esențiale pentru viața omului și a colectivității (nașterea, inițierea, moartea, întemeierea, vînatul, primul arat, schimbarea crugului etc.). Relația dintre mit și rit unește două sisteme simbolice, diferite în ceea ce privește mijloacele de exprimare : unul se bazează pe cuvînt și poveste, iar altul pe gest și acțiune. „Nu poate fi negat faptul că mitul este strîns legat de ritual. De fapt, dacă o poveste nu este asociată unui cult ori unui rit, în mod explicit sau implicit, este mai bine să nu o numim mit, ci basm sau legendă. Cu toate acestea, întrebarea este : în ce constă relația dintre mit și rit ?, care este primul ?, ritualul materializează («enact») mitul sau îl reprezintă numai simbolic ?, sau mitul este inspirat de ritual ?, fiecare episod al mitului corespunde fiecărui act din rit ?, sau relația dintre mit și ritual este mai degrabă liberă și întîmplătoare ?“ (J. Fontenrose, 1959, p. 434—435). Sînt aici întrebări de principiu care au primit diverse răspunsuri, în funcție de scopul și obiectul diverselor tipuri de cercetare. Cele mai severe poziții au fost ocupate de școala ritualistă (ce-și trage rădăcinile din scrierile lui J. Frazer și R. Smith), ale cărei soluții simple și fără echivoc s-au bucurat de o

largă răspîndire și de adeziunea multor cercetători. Astfel ei afirmă că relația dintre mit și ritual este una de totală dependență : mitul este un epifenomen al ritului și el depinde de acesta atît în plan genetic (se naște din traducerea în cuvînt a gestului ceremonial), cît și semantic (sensul său derivă din acela al ansamblului ritual) și funcțional (nu are existență autonomă : rostul său este de a explica sau de a accentua elementele din rit). În această perspectivă mitul ființează doar ca o copie (apariție ulterioară) sau ca o oglindă (existență pasivă) a ritului : astfel orice întrebare despre mit își află răspunsul în studierea faptului ritual de care el este legat ; de aceea (parafrazînd o formulă filozofică) acești savanți pot oricînd afirma că nimic nu este în mit care să nu fi fost mai întîi în rit.

Cercetările contemporane de antropologie relevă însă faptul că nu întotdeauna lucrurile apar în forme atît de simple și de clare, că relațiile dintre mit și ritual nu sînt atît de simetrice și unilaterale. Mitul este asociat (cel mai adesea) cu ritul — acesta este un adevăr sigur, inatacabil. Dar această asociere nu este mereu actuală și vizibilă : unele mituri au pierdut, prin eroziunea timpului, contactul cu ceremonialul respectiv (vezi cazurile miturilor din antichitate) ; altele trimit către ansambluri rituale, dar nu o fac în mod direct, nemijlocit, ci într-un mod indirect, mediat de mai multe planuri de referință și transformare (vezi analiza lui C. Lévi-Strauss referitoare la miturile, măștile și riturile triburilor nord-americane salish și kwakiutl din lucrarea *La voie des masques)*. Apoi, între mit și rit nu există o corespondență punct cu punct (în plan structural și semantic) și nici o relație de cauzalitate unidirecționată (ritul naște mitul, ritul explică mitul etc.).

Elementul esențial al acestui atribut al mitului este faptul că fenomenul mitologic se conectează cu ansamblul ritual al unei colectivități. Cînd, cum și sub ce forme, acestea sînt aspecte ce variază de la o cultură la alta și de la o etapă istorică la alta. Relația există și ea este esențială pentru viața mitului : formele și orientarea ei nu pot fi însă „axiomatizate" și ele trebuie cercetate și definite în funcție de fiecare civilizație arhaică în parte.

9. *Dinamica mitului* constituie un alt aspect esențial pentru circumscrierea caracteristicilor fenomenului mitologic. Ea subliniază faptul că mitul nu este dat o dată pentru totdeauna, că el cunoaște o geneză, o evoluție și un sfîrșit; sub alt unghi, ea relevă faptul că miturile se reflectă unul în altul, se influențează și se întrepătrund, că ele se aseamănă și se asociază sau, din contră, se opun și se resping. Fără nici un fel de exagerare putem spune că nimic nu e static în lumea mitului, că nu există „mituri", ci doar variante (ce pot fi „încremenite" numai prin fixarea în scris), că totul se află aici în permanentă mișcare și transformare.

Instabilitatea formelor mitologice face ca însăși cercetarea dinamicii mitului să fie un demers extrem de dificil și delicat. După o formulă plină de maliție a folcloristului american A. Dundes, „mai ușor este să observi schimbările, decît să le explici" (A. Dundes, 1967-b). p. 259); în cazul mitului nu este ușor nici măcar să observi schimbările, deoarece aici nu întîlnim structuri fixe, rigide, în măsură să ofere punctele de reper necesare pentru un studiu al transformărilor. În mitologie nu există arhetipuri sau modele (platonice!): există doar numeroase variante, numeroase ipostaze ale aceleiași teme narative. De aceea, atunci cînd urmărește liniile de forță ce unesc două texte mitologice asemănătoare, cercetătorul nu poate ști niciodată cu precizie dacă are de a face cu două unități autonome sau cu două variante ale unei singure structuri mitologice.

Confruntați cu aspectul proteic al mitului, savanții au optat pentru soluții teoretice și metodologice diferite. După unele opinii, în mitologie există totuși arhetipuri, tipuri și subtipuri ale unui mit; după altele, aceste categorii nu țin de substanța mitului, ci sînt un decupaj teoretic venit din afară, impus de cercetătorul care încearcă astfel să-și ordoneze materialul cules. Adepții primei idei înțeleg dinamica mitului ca o devenire uniformă și lineară (școlile difuzioniste, fenomenologice, psihanalitice), în timp ce ceilalți savanți susțin ideea că viața mitului nu poate fi redusă la o singură dimensiune, că ea se desfășoară pe multiple planuri și în multiple direcții (școala comparativistă și structuralistă).

Viața și modificările miturilor pot fi discutate din mai multe puncte de vedere (evoluționist — i.e. dinamică istorică ; difuzionist — i.e. dinamică spațială ; structural — i.e. dinamică tipologică etc.) și sub mai multe aspecte (conținutistic, funcțional, semantic etc.). Dar, oricît de variate ar fi, mișcările mitului stau toate sub incidența condiției temporale, inerentă oricărui fapt de cultură. Iată de ce, pornind de la această constatare de maximă generalitate, voi analiza aici dinamica mitului prin trei coordonate esențiale : geneza, viețuirea și sfîrșitul.

a) „geneza" mitului ne oferă unul din cele mai interesante teritorii ale cercetării. Ivirea pe lume a unui obiect cultural (cînd ? unde ? cum ?) conturează „in nuce" profilul său definitoriu, pe care-l proiectează într-un orizont clar, limpede, neacoperit încă de semnele devenirii și transformării *. Se poate deduce de aici că, dacă știm cum se naște mitul, am putea ști și ce este mitul : condiția sa ideală ar fi conturată de formele concrete ale genezei sale ! Să nu uităm însă că originile luminează, dar și orbesc, că ele relevă, dar și ascund, că ele spun ceva, dar nu spun totul.

Problema genezei miturilor a fascinat mulți cercetători și a născut o mulțime de teorii și ipoteze. Istoria lor pare a fi o istorie a zădărniciei ; din renumele și triumful de altădată nu a mai rămas decît amintirea unor excese teoretice și erori de interpretare. După un cunoscut antropolog, viciul de construcție al acestor teorii se datorează ignorării realității concrete a civilizațiilor arhaice : „Ele erau construcții apriorice suprapuse faptelor, și nu concluzii științifice derivate din fapte." (E. E. Pritchard, 1977, p. 314).

În ultimii ani, o seamă de cercetări de teren au urmărit, cu atenție, felul în care iau naștere unele mituri : nici una din ele nu a avut prilejul să detecteze un „moment zero", nici una din ele nu a putut surprinde geneza dintîi a mitului. Mitul nu se creează niciodată „ex nihilo" : nașterea sa este, de fapt, *o transformare* prin care materialele preexistente sînt re-modelate și resemnificate în funcție de tensiunile sociale, culturale și psihologice

care „cer" apariția unui nou mit. Venirea sa pe lume este pregătită de o tradiție culturală bogată, de existența unei tehnici a povestirii și a povestitului, a unei anumite viziuni asupra rosturilor „discursului" social. Nefiind o formă ori o substanță în sine, fiind o funcție și o poziție socio-culturală, mitul nu se poate ivi dintr-o dată (precum Atena, din capul lui Zeus, în armură și gata pregătită de luptă !). El nu reprezintă etapa originară a unei culturi (așa cum se crede, de multe ori), ci o modalitate secundă de ordonare și semnificare a resurselor culturale deja existente. Iată de ce nu cred că se poate vorbi de originea absolută a unui mit ; realitatea concretă a civilizațiilor „primitive" nu ne oferă date și argumente pentru a susține și demonstra o asemenea ipoteză. (Poate că la un nivel strict teoretic, speculativ, s-ar putea vorbi de geneza ideală a unui mit. Dar, în acest caz, obiectul discuției nu este dat de miturile concrete, ci de „ideea" de mit, adică de o categorie generală, ce nu poate fi explicată decît prin recursul la alte categorii, la fel de generale : gîndire simbolică, inconștient, sacru, deducție transcendentală etc.).

b) „viețuirea" reprezintă partea cea mai complexă și mai bogată în evenimente din existența unui mit. Ea stă sub semnul transformărilor, căci niciodată un mit nu rămîne egal cu sine însuși. Mitul se schimbă mereu, iar totalitatea acestor schimbări constituie substanța reală a vieții sale. Pentru a discuta aceste aspecte, trebuie să admitem (și să identificăm) o structură inițială și una finală, ca și relația ce le unește. Pe traseul ce duce de la forma de bază la forma rezultată se pot urmări modificările ce au loc, cauzele și direcția lor, elementele conservatoare și factorii de dinamism, impactul dintre acest proces și celelalte fenomene culturale adiacente.

Mișcările la care este supus mitul pot acționa asupra stratului său vizibil (formă și conținut), sau asupra nivelelor sale ascunse (sens și funcție) ; cele două planuri ale schimbării nu sînt însă autonome, rupte unul de celălalt ; în general, ele se întrepătrund, astfel încît sensurile modifică formele și invers, schimbarea formelor poate modifica sensul și funcția. (Sînt însă și cazuri în care dina-

mica mitului atinge numai un singur plan : se poate păstra forma, schimbîndu-se însă sensul ei — dar despre toate acestea mai pe larg în capitolele următoare.)

Din alt punct de vedere, aspectul dinamic al mitului poate fi sesizat în plan diacronic sau în plan sincronic ; astfel, mișcările sale se petrec pe o verticală a timpului ce ne oferă imaginea „istoriei" unui mit (ce a fost și ce a ajuns el să fie), sau pe o axă orizontală, ce relevă relațiile dintre un mit și toate faptele de mitologie (și nu numai) care îl înconjoară. În primul caz, cercetarea „istoriei" mitului trebuie să se sprijine pe a) o vastă perspectivă cronologică și b) pe o cantitate suficientă de informații culturale, referitoare la epocile prin care el a trecut și la formele pe care acel mit le-a cunoscut de-a lungul devenirii sale (din nefericire, aceste condiții elementare ale analizei diacronice par a se exclude reciproc în orizontul cercetării mitologice : civilizațiile antice satisfac mai ales prima cerință, iar culturile de tip „primitiv" îndeosebi pe cea de a doua). În celălalt caz analiza se situează în sincronie : considerînd timpul ca un factor zero, se urmărește cu predilecție structura de adîncime a unui sistem mitologic, relevîndu-se relațiile ce unesc diverșii termeni mitologici (analogiile și opozițiile prin care aceștia se definesc unul față de celălalt). Claude Lévi-Strauss, promotorul cel mai cunoscut al acestei perspective de cercetare, vorbește de o „simfonie" sincronică a miturilor, susținînd ideea că fiecare mit e locul de întîlnire al unor pachete complexe de relații, ce îl leagă de toate miturile unei culturi sau ale unei arii culturale. Mitul trăiește astfel doar în măsura în care se schimbă, fapt ce s-ar petrece prin dialogul subteran al opozițiilor și transformărilor binare. În consecință, miturile nu există în sine și pentru sine : ele există în sistem și pentru sistem : „Fiecare din transformările lor rezultă în urma unei opoziții dialectice față de alte transformări, iar esența lor stă în faptul ireductibil al traducerii prin și pentru opoziție." (C. Lévi-Strauss. 1971, p. 576.) Deci, loc al unei eterne deveniri, mitul nu cunoaște forme și valori imuabile, ci doar diverse etape de trecere de la o formă la alta și de la o valoare la alta.

c) „sfîrșitul" miturilor ne oferă imaginea unui alt punct „fierbinte" al dezbaterilor științifice. În termenii ei cei mai simpli, problema poate fi formulată astfel : piere sau nu piere un mit ? Începuturile cercetării mitologice au situat răspunsul sub incidența unui model evoluționist, mecanic și rigid : mitul trebuie în mod firesc să decadă și să piară. Moartea mitului a fost înțeleasă ca o ieșire irevocabilă din sfera mitologiei și ca o integrare totală (aproape dizolvantă) în alte sfere „minore" ale culturii : basm, legendă, poveste, anecdotă, poezie populară. Faptele folclorice sau cele literare ar păstra, încrustate în substanța lor, precum fosilele în piatra munților, diverse urme ale străvechilor mituri. Urmele acestea ar fi însă parțiale (cînd mitul „moare" el nu este preluat în totalitate, ci doar în acele aspecte relevante, ce mai pot încă emoționa ori înflăcăra imaginația generației „moderne") și golite de sens (rupte din contextul inițial, mitul își pierde valorile originare, căpătînd altele noi, adecvate noului mediu în care viețuiește). Prin comparație cu științele naturii, se naște astfel ideea unor „relicve" mitologice, care, asemenea unor „fosile vii", și-ar mai prelungi, în mod accidental, existența printre formele actuale ale culturii. „Moartea" mitului este văzută deci ca un fenomen ireversibil și total, care atacă toate structurile sale și care duce la sfărîmarea sa și la resorbirea unităților sale constitutive în alte forme ale culturii. Nimic însă nu ne obligă să credem că aceasta este singura cale prin care mitul poate ieși de pe „prima scenă" a unei culturi. Căci întrebarea este : iese el, cu adevărat, sau numai se retrage în planul secund și se contopește cu anumite forme ale ei ? Problema e spinoasă, și asupra ei voi reveni mai pe larg, în alt capitol al lucrării de față ; pe scurt, se poate afirma aici că un mit nu dispare, ci *se transformă ;* iar transformarea sa nu e în mod obligatoriu unidirecționată (numai spre forme folclorice sau literare) și ireversibilă („degradarea" în poveste obișnuită).

În concluzie putem spune că dinamica miturilor relevă o dimensiune esențială a acestor fapte culturale și că nici un fenomen mitologic nu poate fi perceput și discutat în afara dialecticii sale firești. În general, mitu-

rile nu sînt : ele devin. De aceea mitologia îmi apare ca locul privilegiat al transformărilor simbolice, ca rezultatul și sursa unor continue modificări, care afectează toate planurile de manifestare, dar care asigură, în același timp, vitalitatea și perenitatea sistemului.

10. *Caracterul liminal.* Bănuiesc că nu puțini vor fi aceia care vor privi cu uimire apariția acestui termen în lista noastră de atribute specifice mitului. Conceptul și teoria liminalității nu fac parte din repertoriul terminologic tradițional al antropologiei culturale ; existența lor se datorează unor cercetări mai recente, al căror promotor este savantul englez Victor Turner. Nu știu dacă ipotezele și teoriile sale sînt unanim acceptate și nici dacă termenul de „liminalitate" („liminality") se bucură de adeziunea și consensul tuturor antropologilor contemporani. Dar cred — cu toate acestea — că se cuvine să zăbovim mai mult în preajma acestei teorii, deoarece ea deschide perspective inedite în cercetarea miturilor, oferind sugestii deosebit de interesante, atît în ceea ce privește analizele de text, cît și orizontul — mai rarefiat — al dezbaterilor teoretice și generalizatoare.

După o formulă memorabilă a lui Victor Turner, mitul nu este situat nici în afara și nici în interiorul unei culturi (sau a microsistemelor ei) ; el stă „între și între" („between and betwixt"), avînd rolul de a face legătura între sferele ei, de a le apropia, de a media opozițiile dintre ele — în plan funcțional — de a le cuprinde și de a le da un sens prin povestirea sa — în plan semantic (vezi V. Turner, 1968, vol. X, p. 576—578). Liminalitatea desemnează deci acest atribut (specific mitului) de a ființa în zonele de graniță ale culturii și de a sintetiza, prin conținutul său, elementele specifice din aceste zone. *Mitul ocupă o poziție de margine* („limen") — iar lucrul acesta trebuie înțeles nu în sensul că ar sta la marginea culturii, ci în sensul că el nu stă niciodată numai într-un punct al ei. Acolo unde se întîlnesc două sisteme culturale, acolo apare și mitul ; el este, de fapt, locul (marginea) acestei întîlniri, și, în același timp, el este singurul care face posibilă și semnificativă întîlnirea în plan cultural. Cu alte cuvinte, nivelele constitutive ale unei culturi arhaice nu se pot întîlni (nu în sens me-

canic, de ciocnire și atingere trecătoare, ci în sens dialectic, de întrepătrundere funcțională și iluminare semnificativă) altundeva decît în lumea și în limbajul mitologic. Puterea și unicitatea mitului derivă tocmai din faptul că el este singurul fenomen cultural care poate apropia (prin rosturile sale) și sintetizta (prin semnificațiile sale) elementele disparate, opuse ori contradictorii ale existenței. Aceasta este o trăsătură specifică mitului, trăsătură pe care V. Turner o numește *liminalitate*. „Această coincidență a noțiunilor și proceselor opuse într-o singură reprezentare caracterizează unitatea particulară a liminalului : ceea ce nu este nici acesta nici acela și este totuși amîndouă." (V. Turner, 1967, p. 99) *.

După cum se știe, adeseori același mit, aceeași poveste mitologică, apare și într-un ritual de inițiere și într-un ceremonial funerar și într-un obicei agrar și într-unul legat de inaugurarea unei noi construcții. Lucrul acesta se datorează faptului că el nu este legat, în mod necesar, de nici un plan determinat al culturii, că nici substanța, nici funcția și nici sensul său nu sînt dirijate numai spre anumite contexte socio-ceremoniale. Mitul pare a „survola" diversele planuri ale unei culturi, fără a le ignora sau a se rupe de ele : din contra, el le cuprinde în substanța sa, le dă sens și valoare umană. Stînd *între* diverse sisteme, mitul le mediază și le apropie (plan funcțional) ; apropiindu-le, el le cuprinde și înglobează în povestea sa (plan semantic).

Datorită „sintezei" efectuate de și prin mit, inițierea poate fi exprimată (și înțeleasă) în termenii unei morți și renașteri simbolice ; simetric, moartea poate fi văzută ca o treaptă de inițiere pentru integrarea într-un alt orizont al existenței. Tot astfel, inaugurarea unei construcții este spusă (și semnificată) mitologic prin imaginile cosmogoniei, iar facerea dintîi a lumii e povestită prin elemente luate din domeniul activităților meșteșugărești. Se remarcă, din aceste exemple, faptul, că mitul nu descrie ceea ce este, ci ceea ce devine ; prezentînd apariția pe lume a unor noi fenomene, el nu instituie niciodată un orizont al creației „ex nihilo" (fapt specific doar speculației filozofice), ci o lume a neîntreruptelor transformări. În sens metaforic, aș afirma că plăsmuirile

din mit nu sînt „demiurgice", nu vin din gol spre ființă ; ele sînt cumva „alchimice", deoarece prezintă „facerea" ca o trecere de la o formă a ființei la alta. Orice s-ar spune, în miturile primitive nu există haos și neant : ceea ce precede lumea este o altă alcătuire a lucrurilor, ce diferă prin anumite trăsături de aceea cunoscută de noi : din multe mituri primitive aflăm că există și lună, și soare, și vulpe sau șacal, numai că ele nu aveau încă forma și chipul actual ; ele erau simple denumiri, erau ființe și lucruri vidate de trăsăturile lor particulare și concrete — pe care le vor dobîndi de abia în urma transformării istorisite de mit.

Vorbind despre transformările din natură și cultură, mitul vorbește prin termeni luați din natură și cultură (deci nu din sistemul abstracțiilor filozofice) ; paradoxul său constitutiv este acela că el descrie modificările dintr-un domeniu prin elemente împrumutate din celălalt domeniu : astfel moartea e simbolizată prin termeni din orizontul nașterii, căsătoria prin aceia ai genezei cosmice, evoluția și mișcarea astrelor prin vocabularul relațiilor de rudenie, de prietenie ori de război, facerea universului prin date din lumea tehnicii artizanale ori din aceea a vînătorii și luptei cu monstrul, invenția uneltelor prin imagini ale sacrificiului ori ale darului, instituirea reglementărilor sociale prin evenimente legate de apetențele și restricțiile alimentare ș.a.m.d. În mit (și prin mit) diversele paliere ale existenței și culturii sînt puse în raporturi de *contiguitate,* astfel încît faptele dintr-unul devin intim asociate cu fapte din celălalt ; o plasă de relații cuprinde acum întregul orizont al existenței, și un sistem complex de transformări începe să-și țeasă pînza de la un plan la altul al ontosului. Ceea ce este apare ca rezultatul unei transformări a ceea ce a fost. Liminalitatea mitului se vădește acum, pe un prim palier al existenței sale, tocmai prin puterea lui de a face ca (în textul său) nivelele lumii să comunice și să se interfereze în permanență, prin capacitatea sa de a institui un spațiu ce le cuprinde și le dă un sens nou, profund omenesc.

Lărgind sfera discuției observăm că tot ceea ce ține de mit este *liminal :* mitul se spune în momente „limi-

nale" ale existenței, la naștere, moarte, inițiere, căsătorie ; el se referă la evenimente liminale : geneză, transformare, pierire, inaugurare. Apoi mitul stă într-un spațiu cultural liminal, între diversele planuri sociale și ceremoniale : el mediază între sistemele economice, parentare, juridice și politice, pe care le definește, justifică și perpetuează prin existența sa consacratoare. În sfîrșit, conținutul mitului este liminal, deoarece prin povestea sa, el face ca elemente opuse ale existenței să se întîlnească și să se modeleze reciproc. În mit se strîng (și se contopesc totodată) valori și date fundamental contrare : termenii mitului mediază între ele și, fără a le anihila trăsăturile (divergente) specifice, le fac să se întrepătrundă, deducînd, din jocul acesta dialectic, aspectul contradictoriu al existenței. Iată, spre exemplu, un mit cvasi-universal : acela al „paradisului pierdut" ; el pune în mișcare valori opuse, care, prin însăși mișcarea lor, produc trecerea de la o etapă a existenței la alta. Antinomiile dintre viață — moarte, natură — cultură, etern — perisabil, asexuat — sexuat, ceresc — pămîntean, libertate — îngrădire, sălbatic — cultivat, ș.a.m.d. relevă specificul condiției umane și oferă (din perspectiva unui „imago mundi" arhaic) un model coerent asupra structurii actuale a lumii. Pentru că prezintă saltul de la o etapă la alta, mitul nu e ancorat (axiologic și semantic) în nici una din acestea : povestea sa pune în discuție toate coordonatele vieții și culturii, arătînd că ele nu sînt imuabile, că ele sînt dinamice, reversibile, mereu transformabile. Justificînd ceea ce este (printr-o transformare mitologică), povestea din mit instituie imaginea unei realități în continuă mișcare, ce poate la rîndul ei să se transforme într-o altă structură.

Mitul ni se dezvăluie, în întregime, ca un fenomen liminal (prin locul și timpul în care se spune, prin conținut, prin stările ce le creează, prin funcțiile sale, prin permanenta sa dialectică). Aspectul liminal este evident mai ales în planul funcțional (mitul se situează între sisteme, legîndu-le și făcînd trecerea de la unul la altul) și în cel semantic (el cuprinde în sine elemente, valori și sisteme divergente, manevrîndu-le și arătînd legile și căile prin care se face trecerea de la unul la altul).

Liminalitatea mi se pare deci a fi *atributul înglobant*, cel care atrage spre sine celelalte atribute ale mitului, făcînd ca întregul sistem de factori definitorii să nu pară o acumulare mecanică, o enumerare aridă, ci un ansamblu viu, integrat, dinamic. În atributul liminalității sînt reuniți factori funcționali (ce face și unde stă mitul), factori semantici (ce și cum spune și semnifică mitul), factori structurali (cum arată, cum se construiește) și factori dinamici (evoluția și schimbările unui mit). El cuprinde apoi, atît înlăuntrul fenomenului mitologic (substanța și sensul), cît și în afara lui (rostul și poziția). Arătînd că mitul mediază, liminalitatea ne arată că el este peste tot ; de aceea, din această perspectivă, mitul se dovedește a fi mortarul ce leagă între ele cărămizile unei culturi „primitive" : el este deci factorul fundamental de integrare, coeziune permanență culturală.

Acum, la momentul unei sumare sinteze, putem conchide că mitul este circumscris prin zece trăsături constitutive (deduse din zece parametri constanți) :

1. cadrul socio-cultural — *arhaic* (civilizații netehnicizate, pre-științifice) ;
2. forma de manifestare — *construcții narativizate*, bazate pe înlănțuiri de funcții epice, organizate într-un timp diegetic ;
3. modul de transmitere — *oral :* mitul se comunică prin viu grai și se păstrează în memoria colectivă ;
4. conținutul — *fabulos :* creează o lume alta decît aceea a experienței cotidiene ;
5. funcția — *cumul de funcții*, sistematizate aici după criteriul cunoașterii (funcție cognitivă), existenței sociale (funcție socială) și relației cu psihicul omenesc (funcție psihologică) ;
6. valori semantice și mijloace de semnificare — *sensul ascuns :* mitul generează un cîmp semantic complex, ce începe de la sensul literal și se pierde în orizonturile îndepărtate ale sensurilor „alegorice" ;
7. atitudinea față de mit — *poziție privilegiată* în ansamblul unei culturi ;

8. contextul cultural imediat — *asocierea cu multiple ceremonii,* fără a stabili în mod necesar relații de dependență sau prioritate absolută ;
9. dinamica — realitate culturală aflată în *permanentă mișcare și transformare ;*
10. existență culturală — *liminalitatea* este trăsătura specifică, înglobantă, trăsătură derivată din capacitatea sa de a media între diversele paliere ale unei culturi, fără a fi ancorat exclusiv într-unul din ele.

Trepte către o pragmatică a textului literar

Mit, basm, legendă : delimitări și interferențe

Nu există modalitate mai sugestivă de a descrie relația dintre statutul și viața termenului de *mit* și existența și configurația celorlalte concepte ale teoriei literaturii orale, decît recursul la metaforă. Imaginați-vă o sală de concerte în care imediat după ce s-au stins ultimele măsuri ale unei furtunoase simfonii beethoveniene, totul este învăluit de acordurile senine și șăgalnice ale unui vals de Johann Strauss. Aceeași senzație de schimbare a vîrtejului și incertitudinii cu liniștea și confortul este produsă de trecerea de la dezbaterea și bătălia din jurul mitului, la atmosfera de consens și pașnică înțelegere ce înconjoară noțiuni ca basmul, legenda, povestea, fabula etc. În cazul acestora, termenii definițiilor sînt bine precizați, iar sensul și valoarea lor par a fi clare și irevocabile; drept urmare, conceptele respective sînt folosite fără nici un fel de reținere, în analize, clasificări și dezbateri teoretice. Nu am întîlnit, în bibliografia de specialitate, nici contestații, nici polemici violente și nici redefiniri spectaculoase : noțiunile care circumscriu aceste genuri dau impresia că sînt tot atît de solide și de inatacabile precum anticele piramide egiptene.

Mecanismul de definire a acestor termeni este extrem de simplu și de clar. În general, în mai toate cazurile, se pornește de la (și se consideră ca un bun cîștigat) atributul narativității, care ar constitui genul proxim al tuturor acestor forme culturale. O primă demarcație intervine apoi între mituri și restul narațiunilor : acestea țin de o altă lume și de un alt tip de povestire. Față

de mit, toate aceste structuri narative sînt diferențiate prin invocarea caracterului lor profan, laic, adică prin relevarea absenței oricărei legături cu manifestările de tip religios (credințe, rituri, acte magice etc.). Cadrul general fiind astfel bine conturat, se trece apoi la fixarea trăsăturilor proprii fiecărui gen narativ, adică la precizarea diferențelor specifice ; aici, criteriul de bază este cel conținutistic : formele prozei populare și arhaice diferă după spațiul, timpul, personajele și faptele pe care le cuprind în povestirea lor. După o definiție foarte simplă, basmul ar fi „o specie a epicii populare (...) cu răspîndire mondială, în care se narează întîmplări fantastice ale unor personaje imaginare (...) aflate în luptă cu forțe nefaste ale naturii sau ale societății (...) pe care ajung a le birui în cele din urmă." (G. Muntean, 1976, p. 49). Între aceleași coordonate se mișcă și definițiile propuse de alți cercetători ai fenomenului.

Astfel, un reputat folclorist afirmă : „basmul este o poveste laică ce cuprinde aventurile unor eroi care acționează pentru realizarea unor scopuri personale..." (A. Dundes, 1967-a), p. 118). Stith Thompson, alt nume de referință în cercetarea prozei populare, consideră că basmul este un gen al narațiunilor orale care are un profil bine conturat și care se individualizează prin caracterul său tradițional și strict ficțional (vezi S. Thompson, 1949, p. 408—409). Aceeași idee este relevată de Silviu Angelescu care, într-o interesantă încercare de „poetică" a prozei populare, definește basmul „ca o narațiune pluriepisodică, manifestînd o evidentă vocație a evaziunii în fabulos, prin relatarea unui neadevăr admis și semnalat convențional de formule inițiale și finale, care încadrează imaginara aventură eroică. Semnificațiile sînt transparent organizate astfel încît să ilustreze absolutul pe care-l poate atinge destinul uman." (S. Angelescu, 1983, p. 236.) În aceleași ape liniștite și trecînd prin aceleași coordonate se mișcă și definiția unui cunoscut folclorist român : „Căutînd delimitarea diferențelor specifice față de speciile narative în proză, basmul poate fi definit ca o narațiune pluriepisodică, al cărei protagonist este omul (de obicei adolescent), ajutat de animale sau obiecte cu însușiri miraculoase, care izbu-

teşte în cele din urmă să fie răsplătit în chip maxim, acţiunea fiind verosimilă pentru o mentalitate de tip arhaic." (Ov. Bîrlea, 1981, p. 149 — vezi şi alte consideraţii ale aceluiaşi autor în 1976, p. 41—82.)

Din toate aceste formule reiese că elementele definitorii pentru basm sînt : evaziunea în fabulos, lupta eroului cu făpturile supranaturale, cadrul şi timpul fantastic, probele consacratoare, prezenţa fiinţelor-adjuvant, victoria previzibilă a reprezentantului binelui (în planul conţinutului), aspectul amplu al povestirii, caracterul ei pluriepisodic (în planul formei), adeziunea ascultătorilor la istoria povestită, pe care o consideră neadevărată, dar verosimilă (în planul atitudinii sociale), şi funcţia de delectare, de relaxare implicată de actualizarea şi circulaţia sa. Aş mai aminti aici şi un alt punct de vedere (aparent de tip formal dar, în fond, ancorat tot în substanţa epică) în care basmul — şi nu numai cel fantastic —, poate fi definit ca „orice dezvoltare de la prejudiciere sau lipsă, prin funcţiile intermediare, la căsătorie sau la alte funcţii folosite ca deznodămînt." (V. I. Propp, 1970, p. 94.) Deci basmul este — la nivelul său cel mai adînc — o structură fixă, ce se defineşte printr-o succesiune bine determinată de funcţii narative. Astfel, firul său epic nu este altceva decît algoritmul funcţiilor fundamentale, ce susţin şi orientează orice creaţie narativă de tip oral.

Insistînd asupra caracterului formalizat al prozei populare, unul dintre numeroşii continuatori ai cercetărilor şi metodelor inaugurate de savantul sovietic ajunge să definească basmul ca o structură total previzibilă şi total formalizată : „Basmul de pildă începe şi sfîrşeşte printr-o formulă ; ajutoarele miraculoase apar şi «intră în funcţiune» în urma rostirii unei formule ; personajele dialoghează în formule, «portretul» eroului, viteza de deplasare, timpul, spaţiul, misiunile dificile sînt concretizate, de asemenea, în formule. Şi aşa mai departe, pentru că basmul este alcătuit aproape în totalitatea lui din formule, concluzia la care am ajuns în urma cercetării stereotipiei prozei populare orale putînd fi oricînd confirmată : cine cunoaşte formulele (iniţiale, mediane şi finale) poate alcătui (schematic, desigur) un

subiect de basm." (N. Roșianu, 1981, p. 27). Deci, basmul e formalizat nu numai în planul conținutului (unde, după cum afirmă V. I. Propp, succesiunea de funcții epice ține de o ordine imuabilă, cu aspect de necesitate logică), ci și în acela al actualizării verbale (unde totul s-ar face, după opinia folcloristului român, din „prefabricate", din expresii și structuri deja existente). Punctul acesta de vedere mi se pare însă excesiv, deoarece el elimină creativitatea umană din chiar procesul construirii basmelor populare. Nu neg — evident — caracterul formalizat al prozei orale (studiile lui V. I. Propp și ale urmașilor săi ne-au dovedit-o cu prisosință), dar, în același timp, nici nu pot să accept împingerea acestor caracteristici pînă în absolut, astfel încît totul să apară ca deplin „formalizat" în structura și existența narațiunilor orale. Voi reveni, ceva mai departe, asupra acestei probleme, pentru a demonstra faptul că esența — și secretul vieții și viabilității — acestor creații ale spiritului uman stă tocmai în posibilitatea schimbării, a dinamicii și a transformărilor substanței narative, posibilități pe care oamenii civilizațiilor de tip arhaic și popular le manevrează în fel și chip pentru a-și construi minunatele, ciudatele și nenumăratele lor povestiri.

Și, o ultimă precizare : în clasificarea internațională Aarne-Thompson, basmele ocupă pozițiile dintre cifrele 500 și 1199 — ceea ce nu înseamnă însă că lumea lor se oprește aici : numai în folclorul românesc există circa 130 de tipuri necuprinse în acest indice, și probabil că lucrul acesta este valabil și pentru tradițiile narative ale altor popoare. Basmul implică deci o extraordinară bogăție de structuri epice și de texte concrete, bogăție ce explică, pe de o parte, farmecul și seva acestor forme ale prozei populare și, pe de altă parte, uluitoarea lor putere de a acoperi spații și epoci dintre cele mai diferite. Dar, cu toate aceste variații de conținut și formă (ale textelor propriu-zise), conturele genului și ale conceptului de basm rămîn sigure și bine precizate : răspîndirea și diversitatea inegalabilă a acestor structuri narative nu subminează nici consistența teoretică a noțiunii și nici puterea de cuprindere și integrare a genului respectiv.

O altă formă a narațiunii orale, egal răspîndită în lume, este povestea despre animale. Unii cercetători o considera ca o specie a basmului, dar, prin trăsăturile ei, se deosebește de acesta, conturîndu-și un chip propriu și un statut aparte. Povestea despre animale se definește ca „o narațiune scurtă, de obicei avînd un episod, în care protagoniștii sînt animale (...)". (O. Bîrlea, 1976, p. 29.)

Dacă basmul are conture și granițe mai ferme, povestea despre animale — în schimb — are un caracter mai alunecos, mai nesigur. În multe cazuri e greu să decidem dacă un text anume este un mit (ce invocă vestita figură a vreunui „trickster"), o legendă (ce explică apariția unei anumite trăsături anatomice specifice) sau o simplă și banală istorisire cu și despre animale. Desigur, aici „povestea povestită" (i. e. subiectul) nu ne ajută prea mult și cuvîntul decisiv îl are atitudinea receptorilor : ei hotărăsc (evident nu printr-o opțiune individuală, ci prin consensul colectiv) ce statut are acel text și cărui gen i se subsumează.

În planul acestor alunecări și treceri de la un gen la altul, aș aminti aici și situația fabulei. Din această perspectivă, ea nu este altceva decît o poveste cu animale, poveste al cărei final a fost însă orientat către alegorie și mesaj moralizator (S. Thompson, 1949, p. 409.)

Unul din genurile frecvent invocate în tipologiile prozei populare este acela al legendei. Ea ar desemna „un repertoriu de narațiuni orale cu funcții predominant cognitive". În esență, „ea explică un fapt real sau considerat a fi real, printr-un simbol narativ, care include, de regulă, motive fabuloase și supranaturale." (M. Pop — P. Ruxăndoiu, 1976, p. 271 — vezi și A. Dundes, 1967, p. 118 și T. Brill, 1981, p. 6—18.) Caracterul de „explicație" pare a fi trăsătura definitorie a legendei, și el este reliefat în multe din definițiile curente.

„În vădită opoziție cu etimologia cuvîntului, legenda denumește o narațiune cu țel explicativ sau un comentariu despre oameni și aspecte mai proeminente. Comentariul legendei se concentrează în jurul trăsăturilor neobișnuite, cu vădită predilecție pentru ciudățeniile oferite de natură și viață" (Ov. Bîrlea, 1981, p. 47) și „legendă

— specie a literaturii populare (...) de obicei redusă ca dimensiune, care, utilizînd evenimente miraculoase, tinde să dea o explicație genetică și în general cauzală, unor fenomene, întîmplări, caracteristici ale plantelor, animalelor, omului" (G. Muntean, 1976, p. 233). Deducem de aici că legenda nu este o narațiune oarecare, ci una „orientată" : povestirea ei are o anumită direcție și ea tinde spre „demonstrarea" unui adevăr anume. * Mecanismul explicativ pus în mișcare de legendă se bazează pe conectarea elementelor din lumea înconjurătoare la o seamă de toposuri tematice și simboluri, specifice tradiției culturale a unui grup uman anume. Astfel, același lucru real poate fi explicat (de la un meridian la altul sau de la o epocă la alta) prin actualizarea unor situații și personaje absolut diferite : important nu este însă *cine, ce* și *cum* face, ci faptul că o persoană fictivă este autoarea unei acțiuni care are efect direct asupra lumii concrete. Legenda (sau, mai exact, povestirea de tip legendar) funcționează ca o punte ce unește lumea reală de lumea ideală, concretul de imaginar, prezentul de trecutul „utopic", realitatea imediată de universul fabulos — și totuși familiar — al evenimentului exemplar. În legendă, aceste granițe sînt greu de stabilit (nu știm prea bine unde se termină trecutul și unde începe prezentul, ce ține de „aici" și ce ține de „dincolo", ce este concret, verosimil și ce este ideal, fabulos, ș.a.m.d.). De aici derivă polivalența și ambiguitatea „cîmpului narativ" tipic acestor povestiri (vezi A. Dundes, 1967-a) p. 118 ori M. Leach, 1949, p. 612). Totodată, pentru că stă suspendată între doi poli ai cunoașterii și existenței (realul palpabil, cert și fabulosul epic, îndepărtat, neverificabil empiric), legenda pune probleme specifice în ceea ce privește receptarea și acceptarea ei.

Într-adevăr, datorită funcției ei „explicative" legenda are un statut paradoxal, lucru binecunoscut folcloriștilor care știu că „istorisirea din legendă, nu conține adevăruri obiective, și că, în ciuda acestui fapt, naratorul și publicul său o consideră adevărată și cred în ea." (L. Dégh, 1976, p. 94.) Dacă povestirea legendară nu este „crezută", nu este dotată cu o minimă „șansă de adevăr", atunci relația cauzală și explicativă pe care ea o

propune nu mai are nici o bază și nici o justificare. Deci, dacă explicația nu „convinge", atunci nici legenda nu poate exista, deoarece ea nu mai are nici o rațiune de a fi. Ca să existe, ca să funcționeze, legenda solicită aprioric adeziunea la „adevărul" ei. Spre deosebire de basm, a cărui convenție subliniază neverosimilul său (din perspectiva realului) și verosimilitatea sa totală (din perspectiva esteticului), legenda trebuie să se sprijine și pe o verosimilitate de natură referențială : povestirea ei nu-și este suficientă sieși, nu trăiește prin propriul ei univers ; ea trimite către realitate, și tocmai de aceea adevărul ei trebuie să fie atît unul al narațiunii, cît și unul al realului. Dar ale cărui real ?

Realul cu care se înconjoară omul arhaic nu este identic cu acela pe care-l resimțim și îl trăim noi, oamenii secolului XX, adică noi, oamenii gîndirii abstracte, tehnice și științifice. Omul civilizațiilor pre-tehnice și pre-științifice analizează lumea înconjurătoare cu unelte diferite ; lipsit de posibilitatea controlului și verificării empirice oferită de aparatele tehnicii, de instrumentele exacte de măsură, de mașinile și laboratoarele moderne, lipsit deci — prin aceasta — de un aparat conceptual abstract, universal-valabil, totalizator și eficient, el se folosește doar de ceea ce are la îndemînă : adică de cunoștințele sale imediate (limitate la experiența directă, perceptivă) și de repertoriul cultural de imagini și informații moștenite prin tradiție. În consecință, el manevrează, în analiza realului, o seamă de arhetipuri simbolice și de teme epice care constituie „locurile comune" ale gîndirii sale, adică termeni de bază ai acelui unic „lexic cultural" de care el dispune pentru punerea în discuție și interpretarea lumii care îl înconjoară. Realul arhaic este astfel un amestec de observație și poveste, de experiență directă și proiecție simbolică, de acțiune practică și meta-acțiune rituală și magică.

Adevărul legendei se întemeiază pe un real modelat cultural, pe un real transformat într-un „imago mundi" al unui anume grup uman, al unei anume experiențe și istorii sociale concrete. În felul acesta, el nu depinde de confruntarea empirică și de verificarea științifică, ci de acordul cu „ethos"-ul existent, de armonizarea cu

sistemul general de credințe și proiecții specifice acelei mentalități : „Vom reține, pentru moment, concluzia că adevărurile construcțiilor epice de tipul «legendă» aparțin ficțiunii și sînt valori de grup, reactivate de accidentele reîntîlnirilor cu universul fizic, ale cărui detalii sînt investite cu alte semnificații decît cele imediate, ca urmare a proiectării lor pe ecranul altui sistem logic." (S. Angelescu, 1983, p. 244.)

Deci, sistematizînd, legenda se individualizează prin amestecul de elemente fabuloase și elemente concrete, empirice (în planul conținutului), prin aspectul succint, adeseori monoepisodic al povestirii (în planul formei), prin funcția explicativă și prin solicitarea adeziunii și a atributului credibilității (în planul atitudinii sociale).

Să mai adăugăm aici, la capătul acestei succinte treceri în revistă, și cîteva forme „minore" ale narațiunilor populare : prima este povestirea („senzațională") care istorisește fapte reale (dar de excepție), trăite de unul din membrii colectivității (de obicei chiar naratorul). Aceste texte au o geneză spontană, imprevizibilă, se bucură de o circulație liberă, și manifestă — în general — un caracter neformalizat. Atunci cînd distanța de evenimentul concret crește și cînd dispar determinările strict referențiale și deictice, povestirea poate lua chipul „anecdotei". Această a doua formă a narațiunii populare de mică întindere se definește prin caracterul concis (mai mult o situație, o schemă de acțiune, decît o acțiune propriu-zisă), prin forma monoepisodică și prin aspectul moralizator. Ei îi corespunde, în terminologia românească, snoava. Ovidiu Bîrlea vorbește de snoavă și anecdotă ca despre „două surori etimologice (grecescul «anecdota» însemnînd același lucru cu slavul «isnova», adică narațiune nouă, inedită, întocmai ca și romanicul «novello» inițial apropiat ca sens de latinul «novellitas»)" care „au denumit inițial aceeași narațiune cu caracter hazliu despre cusururile omenești..." (Ov. Bîrlea, 1981, p. 230). Prin timp și circulație, substanța epică a snoavei ori anecdotei se „formalizează", intră în matca unor trasee epice fixe, devenind povestiri cu acțiune și personaje tipice — și deci, excelente unități elementare pentru construirea unor narațiuni „aglutinante" mai ample și

mai complexe. De aceea, într-un anume sens, aceste genuri constituie o „anticameră" a prozei populare propriu-zise.

Acestea ar fi, în linii mari, definițiile uzuale și trăsăturile tipice care apar în discutarea și clasificarea narațiunilor populare și primitive. Scurta prezentare de aici este evident schematică, deoarece nu am vorbit despre subtipurile folosite pentru nuanțarea definițiilor inițiale : basm fantastic, basm nuvelistic, basm despre uriașul cel prost etc. ; ori : legende istorice, legende religioase, legende mitologice (și aici cu alte subcategorii : soarta, moartea și morții, spiritele, cealaltă lume, metamorfozele, dracul etc. — vezi O. Bîrlea, 1976, p. 136). Cu toate aceste nuanțe și precizări particularizatoare, prea multe nu sînt de spus despre *definițiile generice* ale termenilor de basm, legendă, fabulă, poveste cu animale etc. Caracterul concis al acestei treceri în revistă nu e o dovadă de superficialitate ori ignoranță : el derivă din consensul quasi-general referitor la statutul teoretic al acestor concepte. În cazul lor (spre deosebire de mit) nu există contestații, nu există incertitudini : totul este clar și evident... Sau, cel puțin așa pare într-o primă fază. Furtunile apar — căci nu se putea să nu fie așa — de îndată ce trecem de la modelul teoretic la realitatea concretă, deoarece acum se pune problema adecvării sau nonadecvării, a eficienței sau sterilității euristice, a utilității sau inutilității practice a tuturor acestor categorii „consacrate". Iar răspunsul, evident, nu mai este atît de liniștitor și de clar.

Înainte de a ataca aceste aspecte, un lucru trebuie precizat : nu mă interesează aici o dezbatere a mecanismelor teoretice ale clasificării literaturii orale : în ceea ce privește principiile generale ale taxonomiei, ale grupărilor și regrupărilor de texte în clase și subclase, se pot scrie zeci și sute de pagini (vezi, între altele, discuțiile din O. Bîrlea, 1976, p. 120—139, Dan Ben-Amos, 1976, p. 210—232 sau S. Angelescu, 1983, p. 252—254). Nu despre aceste lucruri vreau să vorbesc în studiul de față. Obiectul său nu este dat de cercetarea principiilor clasificării ori a modelelor de organizare ale genurilor prozei orale, ci de *viața povestirii,* de dinamica ei con-

cretă, de felul în care ea se construiește, se transformă și se mișcă în spațiu și timp. Analiza genurilor constituie o etapă premergătoare, un moment de curățire a terenului și de desțelenire a unor zone încă neclare. De aceea am și zăbovit mai mult asupra noțiunii de mit, deoarece am vrut să evit confuziile terminologice și să fixez granițele conceptuale pentru a da o bază solidă, riguroasă, demonstrațiilor ulterioare ; în schimb, în teritoriul celorlalte forme ale prozei orale unde, la nivelul definițiilor, consensul este general și unde nu există contestații și dezbateri terminologice, orice prelungire a discuției îmi pare inutilă, gratuită și împovărătoare.

Considerînd deci că am dobîndit un anume grad de siguranță în ceea ce privește sensurile generice ale conceptelor de mit, basm, legendă, anecdotă și poveste (cu animale), să facem pasul următor și să vedem care este eficiența lor euristică. Vreau să știu dacă aceste concepte servesc numai la clasificarea povestirilor, sau dacă, mai mult decît atît, ele pot fi utile și în analiza și interpretarea conținutului și funcției acestora. Cu alte cuvinte : au genurile un rol cognitiv, analitic, sau numai unul „administrativ", clasificatoriu ? Și pentru a da un răspuns : se situează mărcile lor fundamentale la nivelul unor structuri stabile, imuabile, sau la acela al unor aspecte superficiale, trecătoare și relative ?

Elementul cel mai des folosit în clasificările uzuale este criteriul tematic. (Vezi, pentru problemele ridicate de conceptul de temă, R. Tronsson, 1981 ; W. Kayser, 1979, p. 97—98 ; V. Sklovski, 1976, I, p. 282 ; Marin Vasile, 1976, p. 435—436 ; B. Tomașevski, 1973, p. 247—251, ș.a.m.d.) Conform acestui criteriu, pentru a deosebi între două genuri, ajunge să relevăm diferențele dintre tipul și calitatea acțiunilor, personajelor, locurilor și epocilor (i. e. cronotopii) care apar în povestirea istorisită de fiecare din textele aduse în discuție. În felul acesta, între două texte aparținînd a două genuri deosebite, diferența specifică este dată de conținutul narativ. Iată, spre exemplu, într-un erudit dicționar, nodul gordian al triadei mit-legendă-basm este astfel tranșat : „Mitul rămîne mit numai dacă este recunoscut caracterul sacru al eroului sau eroilor săi ; atunci cînd «trickster»-ul are

trăsături omenești și nu divine, cînd eroul este om și nu zeu, mitul devine legendă — dacă explică ceva și e limitat la un loc anume — sau basm — dacă este mai generalizat." (E. W. Voeglin, 1949, p. 778). Un alt savant de prestigiu, J. Fontenrose, folosește și el statutul personajelor ca un criteriu pentru a diferenția între cele trei genuri : în mit apar zei și demoni, în legendă eroi, în basme oameni și animale (J. Fontenrose, 1976, p. 55). Chiar și sub haina și terminologia unui model de analiză de tip structuralist, putem regăsi același vechi și familiar refren tematologic. Astfel, unul din cei mai interesanți exegeți contemporani, J. P. Vernant, după ce definește mitul ca un text ce istorisește transformările realizate de diverși „agenți", conchide : „În mit, operatorii acestei transformări, adică personajele ale căror acțiuni determină seria schimbărilor ce se produc între prima și ultima secvență a povestirii, sînt Puteri dintr-o lume de dincolo, agenți supranaturali, ale căror aventuri se desfășoară într-un alt timp și pe un alt plan, în conformitate cu un mod de viață altul decît acela al vieții omenești de zi cu zi." (J. P. Vernant, 1981, p. 211.)

În general, la baza tipologiilor tematiste stă personajul și, legat de el, felul acțiunilor pe care le întreprinde, spațiul și locul lor, relațiile cu celelalte personaje etc. Spre exemplu, pentru a clarifica relația dintre mit și basm, G. S. Kirk (1970, p. 39—40) invocă șapte criterii : determinarea caracterului, a familiei și a rudeniei eroului (exactă — vagă) ; legătura cu o anumită regiune geografică (precisă — incertă) ; structura acțiunii (complicată — simplă) ; factorii determinanți ai acțiunii (evenimente neașteptate, imprevizibile — sfatul adjuvanților) ; rolul elementului divin (puternic — slab) ; consecințele acțiunii eroului (întemeiază instituții, datini, cetăți — nu are erou social) ; timpul acțiunii (trecut originar — timp istoric, actual).

Aceeași relație este rezolvată de Bruno Bettelheim prin invocarea altor criterii distinctive, de natură tot conținutistică : în mit, totul pare improbabil, nefiresc pentru ordinea umană ; în basm, deși faptele sînt miraculoase, ele au aerul că se pot întîmpla oricînd, oriunde

și oricui ; tot astfel : eroul poate rămîne în cer — eroul nu-și poate depăși condiția pămînteană ; eroul are nume individualizat — eroul are nume generic ; acțiunea duce la un final tragic — acțiunea se scurge spre un deznodămînt fericit ; eroul e prezentat ca un personaj ce trebuie imitat, dar care nu poate fi imitat — eroul nu e un model și are calități ce pot fi întrupate și de oamenii obișnuiți (B. Bettelheim, 1976, p. 50—74). Acest ultim criteriu — legat, în fond, tot de consistența epică a personajelor , — prevestește însă saltul de la analiza tematistă la concluzia psihanalitică. „Miturile aduc în scenă personalități ideale, ce acționează după exigențele «supraeului» (sur-moi), în timp ce basmele prezintă o integrare a «eului» (moi), care permite o satisfacere convenabilă a dorințelor...“ (idem, p. 77). Întregul sistem se colorează deci cu o tentă psihologizantă, substanței povestirii adăugîndu-i-se o dimensiune suplimentară : ecoul și acțiunea istoriei narate în psihicul ascultătorilor. O asemenea deschidere spre alte laturi ale vieții povestirii (deci spre context și chiar spre metatext) e cuprinsă și într-o altă cunoscută clasificare, realizată de Mircea Eliade în *Enciclopedia Britanică*. Din perspectiva analizei dezvoltate acolo, diferențele dintre mit și basm (de fapt, povestire obișnuită) se reduc la următoarele criterii : adevărat — fals ; caracterul divin al eroilor — caracterul uman ori animalier ; implicarea și ecoul acțiunii în social — lipsa legăturilor și a consecințelor asupra vieții colectivității ; aspect inițiatic — aspect laic ; corelare cu ritul — independență față de ansamblul ceremonial (M. Eliade, 1966, p. 1134). Desigur, viziunea este aici mai complexă, iar diferențele stabilite prin manevrarea mai multor planuri ale culturii apar mai elocvente și mai convingătoare.

Și, pentru a încheia această succintă trecere în revistă, aș vrea să mai citez un singur exemplu. E vorba de un studiu minuțios al savantului sovietic E. M. Meletinski, studiu citat adeseori, dar la care — din nefericire — nu am avut accesul în mod direct. Cu toate acestea, beneficiind, datorită lui Nicolae Roșianu, de o amplă prezentare, am putut să-mi formez o imagine — cred eu — exactă asupra liniilor generale ale gîndirii reputatului folclorist. În rezumat, punctul său de vedere

constă în invocarea „unui număr optim (maximal) de indici diferențiali, care se referă, pe de o parte, la modul cum sînt interpretate miturile și basmele de către purtătorii lor (I) iar, pe de altă parte, la conținutul propriu-zis — tematică, eroi etc. (II). Iată care sînt elementele ce dau individualitate mitului (în stînga) și basmului (în dreapta) : I. 1. caracter ritualist — caracter non-ritualist ; 2. caracter sacru — caracter profan ; 3. caracter veridic — caracter non-veridic (sau, veridicitate absolută — veridicitate relativă, care admite ficțiunea) ; 4. fantezie concretă, de natură etnografică — fantezie poetică ; și II. 5. erou mitologic — erou nemitologic ; 6. timpul acțiunii în preistorie — timpul acțiunii în afara istoriei ; 7. prezența etiologicului — absența lui (sau etiologic substanțial — etiologic ornamental) ; 8. caracterul colectiv al obiectului narațiunii — caracterul său individual. Analizînd sincronic și diacronic toți cei opt (număr optim) indici diferențiali ajungem la concluzia că trei (număr minimal) sînt obligatorii : 3, 7 și 8.“ (N. Roșianu, 1981, p. 71—72.)

Toate aceste clasificări sînt interesante și convingătoare atîta timp cît te ții alături de ele, adică atîta timp cît te folosești de exemplele lor concrete și te bazezi pe sistemul lor de premise și axiome. De îndată ce vrei să ieși în afara zidurilor cetății, de îndată ce vrei să aplici criteriile lor și în alte cazuri particulare, te trezești singur și dezarmat, căci sistemul pe care ele l-au clădit cu atîta migală și trudă se dovedește adeseori greoi și ineficient. Astfel, nu e obligatoriu ca în basm determinarea caracterului și a familiei eroului să fie vagă ; nici ca mitul să fie strict asociat cu o regiune geografică, nici ca eroii din mit să fie numai zei și semi-zei — ei pot fi și oameni ori animale ; totodată : și în basm eroul își depășește condiția pămînteană ; eroul de basm nu poate fi imitat în tot ceea ce el face — și invers, adeseori, eroul de mit e imitat și „egalat“ prin fapta rituală sau laică a oamenilor ; sau : basmul nu are întotdeauna un aspect laic (despre elementele magice legate de existența și funcționarea basmului vezi O. Bîrlea, 1981, p. 139——146), ș.a.m.d. De altfel, autorii tipologiilor sînt — adeseori — primii care subliniază relativitatea acestora, punînd în

evidență dificultatea trasării unor granițe evidente și imuabile : „În majoritatea culturilor nu există linie de demarcație precisă între mituri și basme." (B. Bettelheim, 1976, p. 49) ; „Una din dificultăți este aceea că nu se pot stabili mari deosebiri între natura basmelor și aceea a miturilor." (G. S. Kirk, 1970, p. 35.)

Esența întregii probleme, esența dezbaterii noastre referitoare la delimitările și interferențele între genuri, este concentrată de Fr. Boas, care într-o formulă cu greutate de sentință, spune : „Este imposibil să delimităm exact mitul de basm, deoarece aceleași narațiuni pot apărea ca mituri într-un caz și ca basme în altul." (Fr. Boas, 1978, p. 87.) Formula aceasta este adevărată, deplin justificată, dar ea nu face altceva decît să constate un fapt, fără să ofere și o soluție ori o cale de rezolvare. Căci, oricum, o graniță și o diferență trebuie să existe. Să facem deci următorul pas pentru a vedea unde este nodul gordian și unde este fereastra ce se deschide spre o altă (posibilă și poate mai eficientă) tehnică de interpretare a materialului analizat.

Povestirea și unitățile ei minimale

Întîlnirea cu textele concrete din orice punct al globului ne arată că acțiuni și personaje pe care le considerăm tipice pentru un gen apar și în alte narațiuni ce funcționează, în contexte date, cu alte valori de gen. Astfel elemente specifice mitului apar în basme, legende sau povestiri cu animale și, invers, structuri ce păreau exclusiv ale basmului se regăsesc bine ancorate în mituri și legende... De fapt, întrebarea este aceasta : sînt temele (i. e. : sinteze de personaje — acțiuni — cronotopi) rigide, fixe, sau sînt ele dinamice, libere ? Există între ele și genuri o corespondență biunivocă necesară sau nu ? Întrebările pe care le pun aici se justifică prin faptul că la temelia tipologiilor tematice stă postularea unei relații imuabile între teme și genuri : anumite teme sînt considerate ca specifice și definitorii pentru anumite genuri, în granițele cărora stau fixate asemenea fluturilor într-un insectar.

Mi se pare însă că aceasta este doar o premisă (sau chiar o iluzie) teoretică. Adevărul este că într-o cultură de tip arhaic, temele circulă liber de la un gen la altul. În folclorul românesc, spre exemplu, teme ca „Soarele și luna", „Meșterul Manole", „Crivățul" sau „Iovan Iorgovan" apar și în balade, și în legende ; altele (lupta cu balaurul, întîlnirea cu Muma Pădurii) în basme și în legende, iar altele (nevasta leneșă) în snoave și legende etc. (Vezi T. Brill, 1981, p. 24—35, sau Ov. Bîrlea, 1976, p. 34.) În tradiția narativă a indienilor Navaho, aceeași povestire, avînd ca protagonist Coyotul, poate funcționa și ca mit și ca simplă și hazlie anecdotă. (Vezi

B. Toelken, 1976, p. 156—158.) Același lucru e valabil și pentru istorisirile Dogonilor, în care aceleași personaje și aceleași acțiuni figurează și în mituri, și în povestirile obișnuite. (Vezi Gr. Calame-Griaulle, 1965, p. 464.) Să mai amintim aici și de corpusul epic al antichității greco-latine în care temele circulă frecvent de la un gen la altul ; astfel, ca să luăm un exemplu, tema răpirii viitoarei soții apare în mituri (vezi Europa, Hipodameia, Persephona, etc.), dar întemeiază în același timp o epopee (în Iliada, Paris o răpește pe Elena) sau o legendă istorică (răpirea Sabinelor). Astfel, întîlnirea directă, contactul cu orice tradiție orală, din orice punct al lumii, scoate la iveală caracterul instabil al relației dintre teme și genuri, permanenta mișcare a temelor consacrate, traseul vag al granițelor dintre genuri și flexibilitatea genurilor „locale", mereu deschise, mereu dispuse să accepte și să facă față tuturor schimbărilor de natură tematică.

Adepții tematismului încearcă să rezolve această realitate (ce contrazice din temelie premisele sistemului) printr-un fel de tur de prestidigitație teoretică : ei postulează o diferență de calitate între diversele ipostaze ale aceleiași teme. Prin urmare, numai un gen ar beneficia de tema „princeps", în timp ce celelalte genuri ar poseda doar ecoul ei, transmis în forme degradate și simplificate. Mișcarea de la arhetip la variantă se poate produce în spațiu (prin difuziune, contaminare, transpunere etc.) sau în timp (prin transformare, pierdere a înțelesurilor originare, resemnificare etc.). Astfel, voit sau nu, modelul tematist se ancorează în principiile evoluționismului finalist și ale difuzionismului nestăpînit. (Vezi Dan Ben-Amos, 1976, p. 216—218.) Acest mod de a gîndi viața povestirii așază dinamica firească a literaturii orale sub semnul unei necesități quasi-metafizice : există o ierarhie a genurilor, există teme originare ori majore, există o lege imuabilă a transformărilor (care conduc de la forme pure la forme impure, de la sensuri depline la sensuri incomplete). Originea acestei viziuni evoluționist lineare se pierde în timp : putem trimite — în plan strict antropologic — la școala engleză, la teoriile difuzioniste sau, adîncind lucrurile, la ipotezele fraților

Grimm referitoare la derivarea poveștilor din mituri ; într-un plan mai general, ne putem apropia de filozofia romantică și apoi de ideile lui G. B. Vico sau chiar de sistemul platonic. În ultimă instanță, această viziune în care transformarea se petrece linear, de la un centru deplin și perfect spre o periferie sărăcită și incompletă, nu este altceva decît (în sens metaforic) un „mit" (inspirat, la rîndul său, din străvechile mituri ale paradisului, ale originii pure și benefice), adică o imagine eronată despre lume, care, prin timp și tradiție științifică, a dobîndit prestigiu și putere de fascinație. Evident că aici nu mă interesează viața și problemele acestei „erori" culturale ; mă interesează însă ecourile ei în gîndirea antropologică, și, mai exact, felul în care ea se oglindește în mentalitatea tematistă : datorită ei temele se organizează ierarhic, iar genurile capătă conture fixe, rigide, imuabile. Lucrul acesta simplifică poate clasificarea, dar ascunde și deformează realitatea vie a povestirii. * Conflictul și contradicția se situează — în acest caz — la nivelul dialogului dintre modelul teoretic și faptul concret : acesta contrazice frecvent tipologia tematică, punînd, în final, însăși consistența tipologică a genurilor sub semnul întrebării. Discutînd modelul tematic, Dan Ben-Amos conchide : „Toate aceste relații au la bază presupunerea că nici o temă nu poate apărea simultan în două genuri diferite și că, acolo unde asemănările tematice există, ele reflectă o legătură directă, de natură istorică. Nici una dintre aceste presupuneri nu e în mod necesar adevărată. Textul *Regele și abatele* este frecvent întîlnit în narațiunile în proză. A. Aarne și S. Thompson îl clasifică la poveștile romantice, în tradițiile ebraice apare ca o anecdotă, iar în folclorul englez ca o baladă. Nu există nici o relație generică între aceste forme. La fel, tema baladei engleze *Tînăra fată eliberată de la spînzurătoare* apare în Indiile de vest ca o canto-fabulă." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 218). Exemplele de acest fel pot fi înmulțite : teme ca Cenușăreasa ori Albă ca zăpada (ce dau basme tipice în Europa) întemeiază mituri în tradiția indienilor din America de Nord (vezi S. Thompson, 1972, p. 175) ; tema fetei consacrate monstrului naște, în varianta legată de eroul Perseu, un mit (cazul

Andromeda) sau, în cea legată de zeul (!) Cupidon, un basm (cazul Amor și Psyhe). Aceeași temă este însă socotită de H. J. Rose ca definitorie pentru un gen nou, „romanțul comic" (apud. Dan Ben-Amos, 1976, p. 217). Sau, în altă ordine de idei, tema femeii care-și trădează cetatea pentru aur apare cu valențe solemne într-o cunoscută legendă istorică romană (Tarpeia), dar și în „micul roman grecesc" — aparținînd lui Apolodor — despre Minos și Skyla (cu corespondențe și în alte mituri și basme grecești — vezi G. Dumézil, 1968, p. 423—431).

Această suită de exemple ne poate da sentimentul că nici un text nu mai respectă convențiile stabilite și că granițele cunoscute și „normale" ale genurilor „consacrate" se prăbușesc; elementele tipice din unele dau năvală în altele, temele apar și dispar la mari distanțe și intervale de timp, întreaga tradiție a povestirii pare a fi o vîltoare nestăpînită și imprevizibilă.

De fapt, eșecul tematismului, al clasificării și interpretării tematice își trage rădăcinile din chiar premisele de la care pleacă tematismul: ceea ce ne încurcă și ne derutează cel mai tare este tocmai conceptul de temă. Sau, mai exact, nu conceptul în sine, ci poziția sa în structura de ansamblu a conceptelor povestirii.

Pentru a clasifica e nevoie de asemănări și deosebiri: adică de gen proxim și de diferență specifică. Or, trecînd peste varietatea și bogăția de forme a povestirii, o privire atentă distinge imediat o mulțime de trăsături comune, de asemănări și analogii frapante. Cercetătorii au observat astfel că istoria povestită în anumite texte se repetă și în altele, iar primele clasificări au pornit tocmai de la asemenea structuri de ansamblu analoge. Într-una din aceste prime încercări de tipologie — aceea a basmelor, propusă de J. C. von Hahn — se vorbește despre formule ca Penelopa, Genoveva, Danae, Cenușăreasa, Dioscurii etc. (Vezi Ov. Bîrlea, 1976, p. 124.) Acest model de clasificare a fost apoi preluat și îmbunătățit de catalogul internațional Aarne-Thompson: la baza lui stau povestirile luate „în întregime, așa cum circulă ele" (idem, p. 129). Rezultatul acestei metode: o mare varietate de tipuri și o slabă putere de generalizare; clasi-

ficarea e confruntată mereu cu texte noi, care, neputîndu-se încadra în categoriile existente, întemeiază alte și alte noi categorii. Astfel, sistemul, în loc să se simplifice, se complică și proliferează necontenit. De aici, din dificultățile legate de clasificarea și tipologizarea povestirilor populare, s-a născut o problemă cu caracter strict teoretic : ce stă la baza clasificării ? Pe ce factori ne putem sprijini în asocierea și diferențierea povestirilor ? Pe întreaga poveste ? Dificultățile sînt mari. Pe elementele constante din mai multe povestiri ? Dar care sînt acestea ? Personajele, acțiunile ? Tipurile de personaje, tipurile de acțiuni ? Dar unde se termină „personajele" și unde începe „tipul" ? Și, de aici, întrebarea crucială : la ce nivel se situează criteriile de clasificare ? Unde trebuie să le căutăm : în text sau în subtext ? Eșecul analizelor și clasificărilor bazate pe textul propriu-zis a împins cercetarea către investigarea zonelor de adîncime ale povestirii. Ansamblul unei istorisiri a fost decupat întîi în *teme* (unități ample ce cuprind o împletire între mai multe personaje, acțiuni și cronotopi) și apoi în *motive* (unitate minimală bazată pe sinteza dintre o acțiune și un personaj). Era, desigur, o rupere de nivel ; de la mari ansambluri articulate se trece la microsisteme, adică la elementele componente ale unui text. Cu toate acestea, discuția rămîne ancorată tot în spațiul povestirii propriu-zise, al materialității textului narat. Motivul și tema stau între concretul povestirii și abstractul conceptelor : deși au un caracter constant și iterativ, deși sînt rupte de variațiile legate de locul, timpul, obiectul și numele concret prin care se întrupează în textul povestit, ele nu au totuși suficientă consistență logică, nu beneficiază de un grad înalt de abstractizare. Această „dîră" a concretului provine din faptul că tema și motivul nu sînt unități simple, ci compuse ; deci ele nu sînt factori elementari și invariabili, ci ansambluri complexe și schimbătoare, care suportă variațiile datorate modificării elementelor lor componente. Saltul spre abstract, spre conceptul cuprinzător (i. e. spre unități elementare, invariabile) a fost realizat la începutul acestui secol, prin lucrarea lui V. I. Propp — *Morfologia basmului*. Savan-

tul sovietic consideră decupajul realizat de cercetătorii ce l-au precedat ca superficial și lipsit de eficiență, și exemplifică acest lucru luînd în discuție un motiv arhicunoscut : „zmeul răpește pe fata de împărat" ; astfel, el arată că aici există, de fapt, patru elemente total diferite : zmeul (substituibil lui Koșcei, viforul, dracul, șoimul), fata (ce poate fi înlocuită prin soră, logodnică, soție, mamă), împăratul (substituibil prin țăran, popă, fiu de împărat) și răpirea (sinonimă în planul acțiunii cu alte fapte ce duc la dispariția unui personaj). Între toate aceste elemente, cel mai puțin variabil este acțiunea : într-adevăr, în textul povestirii eroii și locurile se schimbă, dar acțiunile (sau mai exact : un grup de acțiuni) se repetă mereu. De unde concluzia ca elementul ultim și ireductibil al unei narațiuni este *funcția*, adică „o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii (...). Funcțiile personajelor constituie elementele fixe, stabile, ale basmului, independent cine și în ce mod le îndeplinește. Ele sînt părțile componente fundamentale ale basmului." (V. I. Propp, 1970, p. 26.) Funcțiile capătă în sistemul conceptual propus de V. I. Propp denumiri convenționale .(prejudicierea, încercarea, salvarea, remedierea etc.), putînd fi realizate (materializate) în basm prin o mulțime de forme concrete ale acțiunii. Pecetea modelului lingvistic este aici evidentă ; funcțiile sînt pentru basmul performat identice cu ceea ce sînt fonemele pentru cuvîntul rostit : entități virtuale (determinate abstract, prin inferența unor relații definitorii), care se pot concretiza într-o mare varietate de forme și formule particulare. Ajungem astfel, datorită lui V. I. Propp, să putem distinge suprastructura și infrastructura povestirii ca elemente constituante, fundamental diferite. Totuși, dacă în principiu lucrurile sînt acum clare, mai puțin clare și evidente sînt (în practică) distanța dintre cele două nivele, precum și natura și mecanismele relației de transformare prin care se trece de la modelul abstract la textul performat.

Ipotezele și analizele lui Propp nu epuizează universul povestirii : din contra ele reprezintă doar prima treaptă a cercetării, gestul inaugural care deschide o fereastră

către înțelegerea exactă a mecanismelor de profunzime ale narativității ; astfel, opera sa a inspirat o întreagă pleiadă de cercetători, ale căror studii au adîncit și rafinat intuițiile savantului sovietic. Pe de altă parte însă, urmașii lui V. I. Propp nu sînt nici în „acord total" cu opera maestrului, nici în unanimă consonanță în ceea ce privește căile prin care ea trebuie dezvoltată și depășită. Pe cîmpul de investigație deschis de analizele sale asupra basmului, luptele cele mai aprige s-au dat în jurul relației dintre nivelul de suprafață (textul povestit) și nivelul de profunzime (structura sa logică). Amploarea și dificultatea problemei se oglindesc mai ales în contradicțiile teoretice ori în inconsecvențele terminologice. Raportul dintre suprastructură și infrastructură a fost botezat în fel și chip de către cei care au lucrat alături de, sau „în posteritatea" *Morfologiei...* lui V. I. Propp. Astfel, B. Tomașevski distinge între „fabulă" (i. e. „ceea ce s-a petrecut efectiv") și „subiect" (i. e. „modul în care cititorii iau cunoștință de cele petrecute" — apud D. Pillat, 1976, p. 168) ; A. J. Greimas vorbește de „un nivel aparent al narațiunii unde diversele manifestări ale acesteia sînt supuse exigențelor specifice substanței lingvistice prin care ea se exprimă și un nivel imanent, care ar constitui un fel de trunchi structural comun, unde narativitatea se află situată și organizată înaintea manifestării ei." (A. J. Greimas, 1975, p. 171) ; Cl. Bremond inițiază deosebirea dintre „histoire" (i. e. substanța povestirii) și „récit" (forma ei concretă), elemente pe care le numește, cu alți termeni mai sofisticați, „récit raconté" (povestire povestită) și „récit racontant" (povestire care se povestește — vezi Cl. Bremond, 1981, p. 27). Alt campion al acestui tip de analiză, T. Todorov, separă „istoria" (i. e. „logica acțiunilor și sintaxa personajelor") de „discurs" (i. e. „timpul, aspectul și modul povestirii" — apud. R. Barthes, 1977, p. 14 — distincția apare și la M. J. Hanoulle, 1972, p. 41). În sfîrșit, în analiza miturilor, C. Lévi-Strauss pune față în față „secvențele" („conținutul aparent al mitului, evenimentele care se succed în ordinea lor cronologică") și „schemele" (unități organizatoare de profunzime — vezi C. Lévi-Strauss, 1973, p. 194).

Povestirea este astfel divizată în două planuri distincte : acela al desfășurării narative propriu-zise și acela al modelelor infra-narative care o susțin pe dinlăuntru, îi dau un sens și „propun" o anumită structură de suprafață. Ceea ce înseamnă că discuția în jurul povestirii se mișcă și ea pe două registre diferite : acela al aparenței și acela al esenței. De unde și jocul unor serii variate de opoziții : concret — abstract, temporal — atemporal, variabil — invariabil, particular — general etc. Povestirea evoluează (i. e. se creează) după modelul „partiturii muzicale" : fiecare element se naște prin jocul unor constrîngeri generate în punctul de întîlnire a două serii de determinări : cele „orizontale", ale sintagmei, adică ale liniei ei proprii de materializare, și cele „verticale", ale paradigmei, adică ale modelelor de profunzime care structurează conținutul narativ. În consecință : „A înțelege o povestire nu înseamnă numai a urma desfășurarea istoriei sale, ci și a recunoaște «etajele» ei, a proiecta înlănțuirile orizontale ale «firului» narativ pe o axă implicit verticală ; a citi (a asculta) o povestire nu înseamnă numai a trece de la un cuvînt la altul, ci și a trece de la un «etaj» la altul." (R. Barthes, 1977, p. 14—15).

Recuperînd, după acest periplu, linia generală a discuției de față, mă pot, din nou, întreba : la ce nivel se situează mărcile distinctive ale genurilor ? La nivelul de profunzime sau la cel de suprafață ? Criteriile tematice, folosite atît de des în clasificările uzuale (și consacrate), au o poziție ambiguă și nesigură. Deoarece temele însăși navighează într-o apă „tulbure", undeva între complexitatea concretă a textului performat și unitatea abstractă a modelului structural, orice construcție clădită pe temelia lor este condamnată, irevocabil, la nesiguranță și ambiguitate. Temele sînt invariabile (în raport cu textele concrete, performate) și variabile (în raport cu schema elementară ce structurează un text) ; din aceeași perspectivă ele sînt și simple și compuse, și statice și dinamice, și profunde și superficiale. În consecință, ceea ce pare (din punctul de vedere al clasificării tematice) o unitate ultimă și ireductibilă (să

zicem : lupta eroului cu balaurul), se dovedește a fi, din perspectiva analizei structurale, o formă compozită, o variantă oarecare a unei relații elementare (înfruntarea). Lucrul acesta explică de ce o temă precum lupta cu monstrul poate fi întîlnită și în basme, și în balade, și în mituri, și în legende ; ea nu este altceva decît concretizarea în texte diferite a aceleiași invariante structurale. Înțelegem acum de ce temele (și în general elementele de conținut) nu pot sta la baza unei clasificări suficiente : pentru că ele sînt unități variabile ale construcției concrete și nu invariabile ale arhitecturii de profunzime.

De aici se naște o altă întrebare : putem întemeia o tipologie a genurilor pornind de la invariantele structurale ? Răspunsul, simplu și direct, este : Nu ! Modelele structurale sînt atît de abstracte, atît de generale, încît ele nu mai pot stabili diferențe specifice. Prin statutul lor conceptual ele țin parcă mai mult de logică decît de naratologie. Am senzația că cercetătorii acestei probleme au împins abstractizarea cu un „milimetru" mai departe decît trebuia, depășind granițele domeniului pe care îl studiau și trezindu-se aruncați în spațiul unui alt domeniu, ce are alte legi și alte unități de măsură. Analogic vorbind, ne aflăm aici în aceeași situație în care se află și biologia : dacă, pornind în căutarea tainelor vieții, descompunem materia vie în unități elementare (mai simple și mai generale decît cele specifice fiecărei forme concrete în parte, adică, să zicem, frunze, rădăcini, branhii, aripi, oase, mușchi, sau, pe un plan mai abstract, țesuturi, fibre, celule etc.), ajungem, prin adînciri succesive la atomi și molecule, care în ei înșiși nu au nimic comun cu viața și materia vie, dar care, la un loc și în anumite combinații o generează și o susțin. Tot astfel, relațiile infrastructurale — precum aceea de prejudiciere (bazată pe jocul logic dintre a avea și a nu avea) sau aceea de ajutor (implicînd raportul a avea — a da) — nu au, în ele însele, nimic revelator în raport cu povestirea, nu sînt deci, în esența lor, narative ; dar, trecînd din planul logicii în acela al limbajului și al discursului, ele întemeiază o povestire, o sub-articulează și îi susțin arhitectura de profunzime. Dificultatea se naște însă din faptul că aceste relații nu întemeiază numai o povestire

anume, ci o mulțime de povestiri și tipuri de povestiri, deosebite în substanță (deși asemănătoare în schema lor ultimă). * Astfel, aceeași schemă elementară se poate concretiza în lanțuri narative diferite, ce pot apărea integrate atît în texte pe care noi le considerăm mituri, cît și în alte texte pe care le-am cataloga drept basme, legende, povești cu animale etc.

Se vădește de aici faptul că eșecul clasificărilor bazate pe criterii conținutistice este dublu : pe de o parte, în ipostazele lor concrete, în modelele și tipologiile pe care le-au propus, ele n-au dat satisfacție (au generat confunzii, repartizări arbitrare, trunchieri, indecizie și nesiguranță etc.) ; pe de altă parte, în încercarea de a adînci problemele legate de conținutul narativ (pentru a da o bază solidă, irevocabilă, criteriilor uzitate), ele au condus la un nivel, într-adevăr abstract, elementar și invariant, dar care, tocmai datorită acestor calități, nu oferă nici un punct de sprijin pentru închegarea unui sistem de clasificare eficient și cuprinzător. Astfel, închizînd cercul demonstrației și revenind la prima întrebare a discuției de aici, pot spune : criteriile pe care se bazează tipologia genurilor nu sînt analitice ; și invers, criteriile analitice (i. e. de profunzime) nu ne pot oferi o bază reală pentru o clasificare a formelor narațiunii orale. Deci, conținutul narativ nu diferențiază, nici la nivelul realizării concrete și nici la acela al modelelor infrastructurale, între diversele forme ale povestirii ; în consecință, o tipologie a povestirilor, dinamică și adecvată realităților concrete ale civilizațiilor de tip arhaic și popular nu-și poate trage seva din conținutul epic, adică din substanța povestită.

De la povestea obișnuită la povestea privilegiată

Problema fundamentală pe care o ridică orice dezbatere asupra genurilor prozei orale este aceea a diferenței, specifice : oricît de clare și de subtile ar fi definițiile pe care le stabilim, oricît de ferme și de precis articulate ar fi modelele taxonomice pe care le punem la lucru, ele nu reușesc niciodată să cuprindă și să decupeze, în mod definitiv și convingător, ansamblul viu al unei tradiții a povestirii și a povestitului. Practica cercetării ne dezvăluie întotdeauna o mulțime de texte care, prin trăsăturile lor specifice, nu țin nici de basm, nici de mit, nici de povestea cu animale, sau, din contra, au trăsături și de basm, și de mit, și de poveste cu animale. Aceste creații orale rămîn deci în afara sistemului taxonomic sau circulă nestingherite prin spațiile libere dintre categoriile acestuia. Asemenea calului troian, textele neclasificabile dărîmă, din interior, zidurile tipologiilor, arătînd că „meterezele" categoriilor de gen nu sînt bine construite și nu sînt așezate acolo unde trebuie. Experiența antropologică demonstrează astfel că sistemele abstracte de analiză și clasificare nu reușesc niciodată să domine această „invazie a concretului", că ele nu pot rezista în fața presiunii exercitate de „cazul particular" și că, de regulă, ele se destramă ori se risipesc într-o mulțime de aplicații și interpretări cu caracter limitativ, în polemici și controverse adeseori sterile, în rectificări și ameliorări strict terminologice. În consecință, situațiile și aspectele particulare întunecă domeniul investigat și dirijează cercetarea pe o cale ce se îngustează pe măsură

ce înaintăm ; ele fac ca, la limită, să nu mai vedem pădurea din cauza copacilor.

După părerea mea, nodul gordian al discuției este dat de conceptul de gen și, mai ales, de atitudinea noastră față de poziția și consistența sa în raport cu existența și dinamica povestirilor de tip oral. Prin urmare : pe ce se bazează diferențele de gen ? În ce zonă a povestirii trebuie să căutăm, pentru a identifica, acele trăsături specifice în măsură să individualizeze o categorie sau alta ? Cum putem construi un model de clasificare capabil să țină pasul cu existența dinamică a povestirii ?

Ipoteza pe care o propun și vreau să o demonstrez aici este următoarea : determinările de gen sînt de natură funcțională, și nu substanțială ; în consecință, *genurile nu sînt categorii ale povestirii, ci ale povestitului,* nu sînt arhetipuri textuale, ci „poziții" pe care urmează să le ocupe un text în momentul actualizării sale. Să pornim, pentru a justifica aceste teze, de la o observație elementară : nici o povestire nu este, prin sine ori prin conținutul ei de profunzime, numai basm, ori numai mit, ori numai legendă, ori... Nici un text nu se naște fixat, o dată pentru totdeauna, în carapacea unui singur gen. În epoci și locuri diferite, aceeași povestire (i. e. aceeași succesiune de secvențe narative) apare fie ca basm, fie ca mit, fie ca legendă ș.a.m.d. De aici, din acest fapt elocvent prin concretețea și (chiar) banalitatea sa, putem deduce că determinările de gen nu sînt înscrise în structura de adîncime a povestirii, că ele nu țin de conținutul povestit. Ele vin de undeva din afara textului, adică din „situația povestirii", din jocul dintre intenția performerului și așteptarea ascultătorilor (i. e. presiunile exercitate de contextul socio-cultural). Prin urmare, atributele de gen nu stau în substanța povestirii ; *ele sînt, din contra, o funcție a povestitului.* Aceasta înseamnă că genul nu ființează ca o entitate autonomă, definită în sine și prin sine, ci ca o rezultantă, ca efectul unui „concurs de împrejurări", ce duce la întîlnirea și interferența unor grupuri variate de factori determinanți. *Sintetizînd, putem afirma că genul este rezultatul ciocnirii (în actul povestitului) dintre substanța povestirii și contextul povestirii,* al eforturilor celei dintîi de a se

adapta la cerințele celui de-al doilea (sau invers : al acțiunii pe care ambianța o exercită, în momentul performării, asupra mesajului narativ, orientînd sensul și organizarea imanentă a acestuia). Ceea ce propun aici este o schimbare tranșantă de perspectivă, în virtutea căreia, în loc să deducem funcțiile din conținuturi (ex. : pentru că într-un basm eroul învinge pe smeu, atunci această povestire — și acest gen — are valoare educativă și morală), vom deduce structura și orientarea conținuturilor din felul în care textele funcționează într-un context dat (ex. : nevoia de a transmite un mesaj educativ duce la actualizarea unui text în care forțele binelui triumfă în fața puterilor răului și întunericului ; același text însă, pus într-o altă situație, va cunoaște — păstrînd linia generală a desfășurării sale —, o altă focalizare a nucleelor sale semantice și se va integra în cadrele altui gen narativ). Contextul socio-cultural este cel care creează necesitatea apariției unei povestiri, și cel care, în același timp, alege tipul acestei povestiri, fixînd astfel matca în care ea se va înscrie — adică — definind reperele constitutive ale unui anumit gen al literaturii orale. Dacă mă refer la context ca la un factor determinant, aceasta nu înseamnă că trebuie să vedem în el un termen cu valoare „metafizică" : el nu reprezintă o forță oarbă, absolută, independentă * ; din contra, el este „locul" unui echilibru (mereu pierdut și mereu recîștigat) între elementele cele mai concrete ale unei societăți și culturi, adică între colectivitate și indivizi, între tradiție și inovație, între tendințele centrifuge și cele egalizatoare, între cazul particular și „pattern"-ul cultural existent, între repertoriul epic și cerințele sociale etc. Contextul se manifestă ca spațiul unui dialog perpetuu, în care se întîlnesc și se modelează reciproc elementele de cod și cele de mesaj. La intersecțiile acestor confruntări, genurile joacă rolul unor factori deictici : ele sînt semnul orientării discursului către un anumit obiectiv, către o anumită instanță (și implicit : finalitate) semnificativă. Se observă astfel că determinările de gen nu se situează în interiorul textului, ci în afara lui, undeva în zona de întîlnire a cerințelor contextului cu virtualitățile de generare și de semnificare ale substanței

narative, virtualități aflate la dispoziția unei anumite tradiții a povestitului. De aceea, departe de a fi modele arhetipale (unități tipice, pline de conținut narativ exemplar), genurile alcătuiesc un sistem de *poziții,* de locuri goale, în care se pot înscrie diverse texte, răspunzînd astfel unor solicitări de ordin socio-cultural (i. e. funcționînd în virtutea unor rosturi socio-culturale bine determinate). Să nu se înțeleagă, din cele spuse aici, că aceste „poziții" sînt date odată pentru totdeauna, și că ele așteaptă imobile, asemenea fagurilor din stup, să fie umplute cu substanță epică. Mai adevărat ar fi să le comparăm cu o țesătură de orbite asemănătoare celor ce înconjoară miezul unui atom : ele nu există ca niște linii ferm trasate și veșnic încremenite, ci ca un ansamblu de traiectorii posibile, ca o zonă de echilibru dinamic, aflată la și rezultînd din intersecția unor cîmpuri de forță diferite. Din punctul meu de vedere, genurile ființează ca un sistem de poziții, ivite la întîlnirea cerințelor de context cu resursele de construcție epică ale unui corpus narativ. Astfel, spre exemplu, în unele situații, anumite solicitări și condiții de natură socio-culturală pot reclama, la un moment dat, prezența unui mit (i. e. a unui text cu valoare, poziție și funcție de „mit"). Un asemenea eveniment „solicitant" este dat de moartea unui om : ea dezechilibrează structura socială, creează o criză și un moment de cumpănă în existența întregii colectivități. Totodată, ea scoate la iveală o seamă de aspecte conflictuale, ce pun problema unor relații ireductibile : viață — non-viață ; sacru — profan ; natură — cultură ; individ — grup ; grup restrîns — societate în ansamblu. Evenimentul concret desface legăturile existente și creează o stare tensionată, în care contradicțiile vieții și ale naturii ies în prim plan și riscă, prin amploarea lor, să destructureze întregul sistem. Sub amenințarea acestei stări de criză, societatea de tip arhaic reacționează și se apără prin recursul la mit. Cu alte cuvinte, dintr-o situație particulară (de tip conflictual) se naște „nevoia" de mit, adică necesitatea de a produce (sau de a actualiza) un text care să aibă funcția (și puterea) să reunească o seamă de elemente disparate, să medieze între zonele opuse ale realității, să înglobeze și

să rezolve (prin povestea narată și prin semnificația ei) toate nivelele contradictorii relevate și „activizate" de acel eveniment. Astfel, prin asemenea determinări — de natură funcțională — se naște „poziția" de mit, și (odată cu ea) un „contur" al mitului, adică o sumă de atribute specifice (exprimate ca atare, numite și definite, sau, din contra, numai resimțite și trăite în mod confuz, nediscursiv), prin care membrii unei colectivități circumscriu valoarea și semnificația acelui text. Aceasta este matricea genului, acesta este cadrul în care apare (și se definește) categoria de gen; ea se construiește dintr-un ansamblu de coordonate ale praxisului sociocultural, ale experienței și funcționării concrete a textului de literatură orală.

Această perspectivă, care arată că genul există ca o *poziție* și că el se definește prin criterii predilect funcționale, explică mult mai limpede dinamismul acestor categorii, varietatea și instabilitatea clasificărilor „populare", libertatea și viteza cu care circulă un text de la un gen la altul, de la o „poziție" la alta, adică de la o funcție (și semnificație) culturală la alta. Totodată, înțelegerea de tip funcțional * a vieții genurilor în literaturile orale ne ajută să cunoaștem mai adînc și mai exact mecanismele de profunzime ale producerii și devenirii acestor texte, ocolind perspectiva rigidă și deformările de problematică ce apar în analizele de tip tematist.

Dacă admitem acest punct de vedere, dacă admitem faptul că în *literaturile orale* nu există granițe imuabile între genuri, că nu există o corespondență biunivocă între atributele de gen și conținutul narativ al unei povestiri și că, în consecință, textele pot circula în mod (relativ) liber de la un gen la altul, se naște atunci următoarea întrebare: ce se schimbă, ce se cîștigă sau pierde la trecerea unui text de la un gen la alt gen? Se schimbă conținutul epic în întregime sau se schimbă numai anumite elemente ale schemei narative? Sînt aceste schimbări simple și lineare, reflectînd o corelație directă gen — temă? În virtutea celor spuse pînă acum, în virtutea convingerii la care am ajuns în ceea ce privește relația

dialectică dintre funcția povestirii și substanța povestită, răspunsul nu poate fi decît unul singur : transformările datorate trecerii de la un gen la altul *nu implică, în mod necesar, modificări radicale și unidirecționate ale conținutului narativ.* În unele cazuri, schimbările sînt numai de sens (accentul căzînd aici nu pe text, ci pe „textură" — vezi exemplele analizate de B. Toelken, 1976, p. 156—161 ori V. Hrdličova, 1976, p. 171 și urm.) ; în altele, ele sînt mai vizibile, ducînd la inversiuni de forme, substituiri de funcții, la amplificări sau pierderi de secvențe narative. În domeniul literaturii orale viziunea rigidă și teleologică a tematismului trebuie înlocuită cu o perspectivă mai deschisă, mai dinamică, în măsură să facă față realității vii a povestitului din civilizațiile de tip arhaic. După părerea mea dobîndirea acestei noi perspective poate fi obținută printr-o schimbare de accent, prin scoaterea cercetării de sub imperialismul substanței narative (tematism, arhetipologie, evoluționism mecanic, difuzionism etc.) și prin situarea ei sub egida unei viziuni funcționaliste, ce se ancorează nu într-o zonă limitată a ansamblului textual (conținutul), ci într-un spațiu mai general, legat de viața acestuia într-o civilizație și epocă dată. Propun astfel o coborîre în concretul povestirii, o reîntoarcere la contextul socio-cultural în care ea ființează, și o reorientare a obiectivelor cercetării de la textul povestit la situația povestirii. Această opțiune metodologică este în acord cu premisa teoretică de la care am pornit : dacă acceptăm faptul că povestirea ființează ca „o unealtă a gîndirii", atunci, în mod evident, ea se definește nu prin materialitatea ei imediată, ci prin „valoarea de întrebuințare" pe care o capătă într-un anumit context precis. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că nu conținutul existent, ci funcția variabilă dă nota specifică a unei povestiri.

Din cele spuse pînă acum se observă cu ușurință că punctul nodal al întregii discuții se mută de la textul povestit către *actul povestirii.* * Aici se produce, în momentul actualizării unui text, întîlnirea decisivă dintre cerințele contextului socio-cultural și resursele substanței narative. În funcție de primele se creează o anumită

„poziție“ (de mit, sau de basm, sau de poveste cu animale etc.), ori, altfel spus, se definesc coordonatele de performare și de receptare ale unui anume gen al literaturii orale. Prin urmare, apariția și utilizarea unui anumit gen devin acum o problemă de strategie și opțiune, nu una de arhetip și conținut irevocabil. Genurile arată eforturile grupului de a face față și de a da un răspuns solicitărilor existenței, prin folosirea acelorași elemente ale corpusului narativ, organizate însă în structuri și (mai ales) grupări de accente semantice diferite. Semnul acestor eforturi se recunoaște în dialectica transformărilor narative, în liniile de forță ce conduc jocul conținuturilor, pentru adaptarea lor la diversele funcții socio-culturale cu care poate fi investită o povestire anume. Deci modificările narative nu se fac de la sine, ci în funcție de cerințele izvorîte din situația povestirii, în funcție de modificările și de dinamica impusă de contextul socio-cultural. „Convențiile grupului asociază anumite seturi de probleme cu seturi de forme expresive — un gen al genurilor. De fapt, situația adeseori *cere* («calls for») un anume tip de performare, deoarece aceste înlănțuiri (epice — n.n.) înglobează o problemă și oferă o soluție. (...) Într-o comunitate se stabilește, prin uz și consens, o anumită relație tradițională între itemuri specifice și situații particulare, sau între gen și un set de situații. Dar același item sau gen poate fi folosit în contexte total diferite de alt grup sau la aceeași situație se poate răspunde prin iteme total diferite.“ (R. D. Abrahams, 1976, p. 196). *

Viața și „istoria“ unui text sînt astfel ecoul (și consecința) acestei relații, mereu schimbătoare, dintre disponibilitățile substanței sale narative și solicitările contextului cultural. Răspunsurile sînt multiple, și ele atestă libertatea de care beneficiază un grup uman în raport cu propria sa tradiție narativă (nu însă și în raport cu cerințele situației și contextul social, cultural ori ceremonial existent). Astfel, în civilizațiile de tip arhaic, același text literar (folosit ca o „unealtă“, ca o prelungire și obiectivare a gîndirii sociale, ce poate avea deci multiple utilizări) este investit cu funcții (sau „valori de întrebuințare“) diferite, apărînd în genuri diferite;

totodată, în virtutea libertății (relative) de permutare a textelor, la aceeași funcție se poate răspunde nu numai cu un singur arhetip narativ, ci și cu texte diferite. Ceea ce arată că, în aceste cazuri, relațiile dintre determinările de gen (funcții) și structurile povestirii (conținuturi) nu sînt nici strict necesare și nici strict biunivoce. Dar sînt ele atunci libere și aleatorii ? Pot funcțiile reflecta orice conținut și pot conținuturile apărea cu orice funcții ?

În clarificarea acestei probleme, o primă precizare este necesară : povestire în sine nu există (i. e. conținut narativ în stare pură nu există). Există doar povestiri performate, texte concrete spuse și ascultate. Conținuturile propriu-zise ființează doar ca virtualitate, niciodată însă ca structuri concrete bine constituite. La nivelul cel mai adînc, nu vom putea găsi tipuri narative imuabile. „Trebuie să pornim, ca de la un dat fundamental, de la acel arbitrariu al povestirii (...) de la acea libertate vertiginoasă pe care o are povestirea, mai întîi de a adopta la fiecare pas o orientare sau alta (...), arbitrariu deci de direcție, apoi de a se opri ori de a se dilata prin adăugirea unei circumstanțe, informații, indicații, catalize (...) arbitrariu de expansiune. Trebuie totuși să remarcăm că această libertate nu este infinită și că posibilul de fiecare clipă este supus unui anumit număr de restricții combinatorii care pot fi foarte bine comparate cu cele pe care i le impune corectitudinea sintactică și semantică unei fraze." (G. Genette, 1978, p. 185—186). Mai exact în definirea acestei „libertăți" este Cl. Bremond care, polemizînd cu V. I. Propp, afirmă : „Regula de succesiune a funcțiilor nu constituie «o necesitate totodată logică și artistică» ; este cînd o necesitate logică, cînd o convenție estetică." (Cl. Bremond, 1981, p. 45).

Dacă înșiruirea funcțiilor ar reprezenta o schemă necesară și imuabilă (cum susține Propp), atunci ar exista povestiri tipice și, evident, și conținuturi tipice (adică, la limită, genuri tipice bazate pe structuri tematice fixe). Realitatea povestirii contrazice încă aceste ipoteze (ori concluzii), căci varietatea „ametitoare" a povestirilor se datorează tocmai libertății efective de

combinare a unităților narative elementare. Aceasta ne îndeamnă să credem că una din legile fundamentale ale narativității constă tocmai în „facultatea sau mai curînd obligația de a se desfășura ca un șir de opțiuni ale naratorului, la fiecare clipă a povestirii, între mai multe feluri de a continua povestirea" (idem, p. 128—129 ; vezi și p. 155). Pentru a justifica jocul și evoluția acestor „opțiuni constructive", cercetătorul francez consideră (și demonstrează în mod convingător), că, în generarea povestirii, unitatea de bază nu este *funcția* elementară, ci *secvența,* adică un element constitutiv de rang superior, care grupează două-trei funcții legate într-o ordine necesară. Secvențele nu se înșiruie linear, ci se înnoadă, se încrucișează și se combină într-o mișcare ce ține nu de o geometrie plană, ci de una spațială : „De-a lungul fiecărei secvențe, poziția funcțiilor este riguros fixată. Dimpotrivă, de la o secvență la cea care-și este asociată, funcțiile sînt, în principiu, independente : orice se poate combina cu orice, orice poate să urmeze după orice. Asemenea surprize constituie însuși interesul povestirii. Dar această libertate teoretică este limitată de fapt ; între succesiuni se instituie un joc de afinități și repulsii, comparabil cu cel care reglează în chimie combinarea corpurilor simple ; efectul său este de a face foarte probabile anumite apropieri și de a tinde la excluderea altora. Secvențele elementare se aglutinează astfel în ansambluri mai vaste, înzestrate cu o stabilitate relativă, din ce în ce mai fragile pe măsură ce le crește complexitatea." (idem, p. 48).

Povestitorul popular nu posedă, în „repertoriul" lui, texte întregi, deplin articulate ; de fapt, el este stăpîn pe un vocabular format din asemenea unități secvențiale, dublat de gramatica de profunzime care conduce combinările și excluderile de secvențe (sau de grupuri de secvențe). În actul povestirii, performerul nu este însă niciodată singur : el este supus unor constrîngeri venite din contextul social, din structura tradiției, din caracteristicile grupului căruia i se adresează, din momentul și locul povestirii. Spuneam înainte că povestitul constituie punctul de întîlnire al cererii cu posibilitățile ofertei, adică, al așteptării sociale cu virtualitățile conținutului

narativ. Înțelegem acum mai exact cum se produce această întîlnire : în actul povestirii, performerul mulează jocul secvențelor narative într-o anumită materie concretă, care, ea însăși și nu substratul narativ în sine trebuie să corespundă așteptărilor grupului social. Profitînd de libertățile de opțiune de care beneficiază (i. e. pe care i le oferă elementele de conținut, prin varietatea de combinare a secvențelor), povestitorul poate orienta un text spre o anumită finalitate semnificativă, îi poate da o anumită formă și un anumit înțeles, îl poate deci așeza în matca unui gen sau a altuia. Povestitorul (sau grupul social) dialoghează astfel, prin intermediul determinărilor de gen, cu cerințele momentului și contextului cultural, folosind genurile (și „pozițiile" pe care ele le creează) ca pe niște pîrghii prin care orientează mișcarea povestirii și așezarea accentelor semnificatoare, în scopul obținerii unui mesaj concret, adecvat cererii și situației în care este performat. Totodată, observăm din această analiză, că povestitorul nu beneficiază de o libertate totală de generare și combinare a elementelor narative. El este constrîns și de contextul socio-cultural, dar și de restricțiile interne ale substanței povestirii, de legile specifice ale „gramaticii" care ordonează relațiile dintre secvențele epice, dintre unitățile cu care el își construiește textul performat. În consecință, conținutul narativ nu poate fi manipulat oricum : el opune o anumită rezistență și intră cu „drept de cuvînt" și cu o greutate proprie în jocul acesta complex, care duce la actualizarea unei scheme epice și la înscrierea ei pe albia unui anume gen literar.

Dacă ne întoarcem acum la problema conținuturilor narative, la problema temelor literare și povestirilor luate în sine, observăm că perspectiva funcțională (propusă aici) exclude ideea unor entități narative fixe, date o dată pentru totdeauna. Dispare astfel iluzia temelor „princeps", dispar astfel ierarhiile de factură „aristocratică", prin care lumea povestirii era împărțită în genuri majore și teme fundamentale (cele din mit, basm, legendă) și în genuri minore și teme derivate (cele din snoave, povești cu animale, fabule etc.). Rămîn valabile

acum numai ierarhiile „de facto", ierarhii datorate felului în care, la un moment dat, sînt repartizate diversele „poziții" generice ale povestirii. Spre deosebire de optica tematistă (în variantele ei evoluționiste și difuzioniste), care postulează existența unor structuri ale conținutului primordiale, superioare valoric și semnificativ celorlalte (acestea din urmă ființînd ca simple forme derivate și degradate), punctul nostru de vedere afirmă egalitatea de principiu a tuturor povestirilor, absența oricărei ierarhii în ceea ce privește conținutul și valoarea lor narativă. În sine, orice schemă epieă poate fi aptă pentru a ocupa poziția de mit, basm, legendă, poveste cu animale etc. Nici o poveste nu se naște deci purtînd blazonul și însemnele „nobiliare" ale vreunei categorii literare sau ale alteia. Nici o poveste nu e, prin conținutul ei, mai densă, mai profundă ori mai „exemplară" decît alta. Diferențele între povestiri apar doar în planul rostului socio-cultural cu care ele sînt „activate" și, de aici, al semnificației pe care o pot dobîndi într-un context bine determinat. Din punctul de vedere funcțional, distincția majoră prin care diversele tipuri de narațiuni ale unei culturi de tip arhaic sînt clasificate este aceea dintre *povestea privilegiată și povestea obișnuită.*

Numesc povestiri obișnuite acele texte care nu sînt investite cu funcții majore, esențiale pentru desfășurarea vieții socio-culturale în ansamblul ei ; prin povestiri privilegiate înțeleg acele narațiuni care apar ca elemente funcționale ale unei culturi, ca factori care intervin eficient și care acționează în mod concret în reglarea unor mecanisme sociale și în rezolvarea unor probleme vitale ale existenței societății. În unele contexte, unele povestiri dobîndesc o valoare ieșită din comun, sînt privite ca purtătoarele unui mesaj mai dens și mai esențial decît acela relevat de celelalte texte, sînt dotate cu o valoare, eficiență și semnificație culturală de excepție. Aceste povestiri se bucură de un tratament aparte, beneficiază de o poziție și de un statut socio-cultural deosebit (i. e. restricții și prescripții referitoare la performarea lor) și cîștigă un surplus de adîncime semantică (conținutul lor narativ e considerat ca fiind — în mod „necesar" și apodictic — adevărat, revelator, profund, exemplar etc.).

Toate aceste atribute se datorează însă nu substanței povestite, ci situației povestirii, poziției pe care aceasta o ocupă într-un anume moment și context dat. Dacă determinările de context dispar, dacă funcțiile cu care ea este investită sînt retrase, atunci acea povestire poate pierde aura și prestigiul care o înconjurau, devenind (sau mai exact redevenind) o poveste obișnuită. Iar în locul ei o altă povestire va urca treptele consacrării, fiind atrasă în acest joc al proiectării de valoare și al focalizării de înțelesuri, specific trecerii de la o poziție culturală la alta, de la un gen la altul.

Acesta este mecanismul prin care (cred eu) apar miturile într-o societate : nu prin revelații divine, nu prin texte sibilinice, nu prin străfulgerări neașteptate ale inconștientului colectiv ; ci prin *ipostazierea* unei povestiri (luată din repertoriul epic obișnuit), prin urcarea ei pe un piedestal de prestigiu, valoare și semnificație, care îi conferă un statut aparte și o poziție ieșită din comun. Multe din studiile despre mit sînt subminate — pe dinlăuntru — de un fel de viziune (ori ideologie) paradisiacă : mitul ține de vîrsta de aur a omenirii ; el se ivește în mod „natural", din contactul cu divinitatea ori din sesizarea neașteptată a sacralității cosmosului ; oamenii sînt imediat pătrunși și marcați de mesajul mitului, deoarece acesta se referă la adevăruri eterne, la realități fundamentale, la gesturi și evenimente exemplare ; fiindcă vorbește despre esența omului și a vieții, conținutul său e dens, revelator, deplin adevărat, sacru ; supus erodării prin timp, schimbării de mentalitate și distrugerii semnificației inițiale, mitul își pierde însă puterea și se transformă, prin sărăcirea conținuturilor și prin uitarea sensului primordial, într-o poveste profană, obișnuită. Deci mitul este — prin sine — poveste privilegiată și poate deveni — prin istoria sa concretă — poveste obișnuită. Acest mod de a gîndi (frecvent întîlnit mai ales în acele lucrări de specialitate inspirate din analizele lui James Frazer, mod de gîndire specific unor savanți ca M. Eliade, Ch. Kereny, W. Otto, E. Cassirer, S. Reinach, V. I. Propp — în cercetările sale istorice — R. Pettazzoni, C. Jung etc.) conduce — după părerea mea — la o îngustare a problematicii și la o vădită

îndepărtare de realitatea concretă. Nimic nu ne îndeamnă să credem că miturile beneficiază (prin conținutul lor) de o poziție aparte, că ele reprezintă o aristocrație a povestirii, ai cărei membri scăpătați și năpăstuiți ajung să constituie marea familie a basmelor, legendelor, fabulelor ș.a.m.d.

Cred că mitul nu se naște „la începuturi", ci pe parcursul existenței unei colectivități umane de tip arhaic. * El corespunde unei necesități de natură socio-culturală și tocmai de aceea el nu poate ființa ca poveste în sine, ca arhetip aprioric, ci doar ca o „poziție", ca rezultat al unei funcții : deci este fenomen secund, aposterioric, determinat de structura și dinamica unei tradiții a povestirii ; în mod virtual, orice povestire poate fi mit, adică, poate îndeplini, în anumite condiții, rosturile unui mit. Căci, și aici mi se pare că stă esența problemei, *mitul nu este un text în sine, ci o ipostază a unui text* — ipostază pe care o putem considera *privilegiată* datorită felului în care ea este prezentată și descrisă de către cei ce o creează și o folosesc. Iar lucrul acesta este valabil și pentru basm, legendă, fabulă, povestire cu animale etc. ; nici una din ele nu există ca text în sine (i. e. arhetipuri tematice), ci doar ca ipostaze, ca „poziții" diferite ale unor diverse povestiri ce adeseori sînt structural identice.

Care este atunci deosebirea ? Cred că, dincolo de unele diferențe de conținut, esențial este pentru a separa aceste două mari categorii de genuri (povestiri privilegiate și povestiri obișnuite) felul în care ele funcționează într-o anumită colectivitate umană. În această privință, mi se pare important să știm dacă ele au sau nu funcții majore în viața socio-culturală respectivă. Cred că povestirile care au un statut privilegiat au, de fapt, rosturi esențiale în și pentru bunul mers al activităților și existenței unui grup arhaic. (Cu alte cuvinte, valoarea lor de unealtă este mai activă, mai importantă decît în cazul povestirilor obișnuite.) Cînd spun „rosturi esențiale" înțeleg prin aceasta faptul că o asemenea povestire trece dincolo de fabulosul, marginalul și neangajatul istorisirii obișnuite, pentru a se implica direct în viața socială, pentru a avea o valoare și o eficiență concretă în funcționarea „optimă"

a mecanismelor ce reglează mișcarea societății și culturii respective.

Atunci cînd am stabilit „conturele" mitului, am arătat că unul dintre atributele sale fundamentale este dat de caracterul său *liminal*. Prin aceasta am înțeles capacitatea mitului de a sta „între și între", adică de a apărea atunci cînd se produce contactul dintre nivelele opuse ale existenței și vieții sociale (contact realizat în acele momente de criză care zguduie viața naturii, a omului și a societății); în același timp, spuneam, el cuprinde (în povestirea sa) o seamă de elemente contradictorii, pe care le mediază prin mișcarea narațiunii și cărora le dă, prin chiar această alăturare și sinteză simbolică, un sens uman, integrator. Prin semnificațiile sale, mitul oferă o soluție „crizei" existente, reașezînd astfel lucrurile în matca lor firească. Necesitatea și „poziția" de mit reprezintă reflexul acestor situații de cumpănă cu care este confruntată periodic colectivitatea umană; povestirea mitică oferă, la rîndul ei, răspunsul construit, mijlocul concret și unealta gîndirii prin care se încearcă rezolvarea acestei stări de lucruri și integrarea ei într-un model cultural coerent, superior organizat și deplin semnificativ. Sub presiunea acestor factori funcționali, *o povestire devine mit* prin ruperea ei din contextul narativ obișnuit (adică prin desprinderea de lîngă celelalte povestiri asemănătoare) și prin amplificarea valorii ei semnificative. Secvențele narative care o alcătuiesc și jocul opozițiilor ce o pun în mișcare se suprapun peste realitatea „în criză" care trebuie rezolvată, și sînt conduse în așa fel încît să o cuprindă, să-i dea un sens și să prefigureze o soluție (viitoare sau ipotetică). Asupra elementelor povestirii se produce astfel o *focalizare* a interesului social, fapt ce duce la amplificarea semnificației lor, la dublarea valorilor denotative cu un alt orizont de înțelesuri, de data aceasta conotative. Textul povestirii ipostaziate în mit devine astfel un *metatext*: el nu narează numai o întîmplare (reală, posibilă sau fabuloasă), ci manipulează totodată multiple nivele ale realului, pe care le pune în dialog sau le separă în funcție de mișcarea și jocul secvențelor narative, a personajelor și obiectelor prin care ele sînt reprezentate. Deosebirea

dintre două ipostaze ale aceleiași povestiri, ce figurează o dată în ipostază privilegiată (mit, baladă, legendă) și altă dată în ipostază obișnuită (basm, fabulă, anecdotă) nu ține de conținutul povestit, ci de rostul și sensul povestirii : în primul caz e vorba de eficiență funcțională și de natură simbolică, în al doilea, de neangajare în social și de valoare strict literară. O povestire funcționează ca mit după ce ea ajunge să poată cuprinde, în „istoria" ei, registre variate ale existenței, pe care, folosindu-le într-un „model redus al realului", societatea le poate manipula, stăpîni și înțelege mai bine. Aceasta înseamnă că în spatele unui mit stă un sistem de coduri mult mai complex, în timp ce în spatele celorlalte tipuri de povestiri stau coduri foarte simple (uneori aceste povestiri pot fi transparente, semnificația generală rezultînd numai din sensul lor strict textual).

Corectînd (sau, mai exact, adîncind acum) formula-axiomă a acestui studiu, pot spune deci că nu conținuturile, ci funcțiile, (adică, deschiderea de semnificare pe care o dobîndește o povestire așezată într-o anumită situație a povestitului, — determinată de un anumit context și îndeplinind un rost bine precizat), definesc valoarea și profilul specific unui text de literatură orală. Diferențele dintre genuri, ca și dintre povestirile ce ocupă aceste poziții nu sînt de esență, ci de nuanță : „Experiența etnologică ne îndeamnă să afirmăm că mitul și basmul exploatează o substanță comună, dar că o fac fiecare în felul său propriu. Relația lor nu este una de anterior — posterior, de primitiv — derivat. Mai degrabă este una de complementaritate. Basmele sînt mituri în miniatură unde aceleași opoziții sînt transpuse la scară mică..." (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 156). * Cum cred că mitul (adică povestea privilegiată) este, de fapt, produsul secund (deoarece se obține dintr-o amplificare a valorii din conținuturile narative originare și printr-o ipostaziere în simbolic a mesajului inițial) sînt tentat să afirm că, mai degrabă, miturile sînt povești transpuse la „scară mare", avînd opozițiile maximalizate, urcate pînă la cosmogonic și metafizic. Oricum ar fi, ideea care trebuie reținută aici este aceea că, între povestirile privilegiate și cele obișnuite, relațiile nu sînt de reflectare

(sărăcire, degradare, copiere, etc.) ci, mai ales, de „refractare", de așezare a aceleiași scheme epice pe alte planuri și dimensiuni și de redistribuire a valorilor semnificative prin suprapunerea complexă a codurilor, (vezi M. Pop, P. Ruxăndoiu, 1976, p. 250). Transformările narative îmi apar acum ca rezultatul unei mișcări a povestirii de la o „poziție" (i. e. funcție socio-culturală) la alta, și, totodată, ca „urma" pe care o lasă schimbările de accent semantic datorate maximalizărilor sau minimalizărilor opozițiilor constitutive ce susțin un text. Între toate aceste modificări de conținut, *inversiunea* îmi pare a fi fenomenul cel mai spectaculos, și mai elocvent, îmi pare a fi astfel transformarea prin excelență. Iată de ce înclin să cred că ea este ecoul unor schimbări mai ample de poziții — din partea textului literar — adică al trecerii acestuia de la un tip (funcțional) de povestire la alt tip total diferit. Cu alte cuvinte, ipoteza pe care voi încerca să o susțin în continuare este aceea că inversiunile narative apar în momentele în care o povestire circulă (într-un sens sau altul) pe traseele ce duc de la povestea privilegiată la cea obișnuită ori invers, de la aceasta la cea privilegiată.

Dacă la capătul acestei analize, aruncăm o privire retrospectivă și încercăm o sinteză a celor spuse pînă acum, observăm că perspectiva funcțională propusă aici elimină rigiditatea și finalismul analizelor tematiste (de tip evoluționist sau difuzionist) ; ea nu acceptă ideea unei succesiuni necesare de la mit la legendă, basm, poveste cu animale, roman etc. ; ea refuză postularea unor granițe imuabile între diferitele genuri și categorii ale literaturii orale. Prin aceasta ea mută centrul discuției de la devenirea teleologică a arhetipului tematic, către relația dinamică dintre cerere și ofertă, adică dintre necesitățile socio-culturale și resursele narative ale unei anumite tradiții literare. Perspectiva funcțională consideră că modificările de conținut se supun unor legi dialectice, care permit transformări pluridirecționale și care nu afectează radical și iremediabil schema epică a unei povestiri. Astfel, transformările narative ce apar de-a lungul „istoriei" unei povestiri pot fi înțelese nu ca rezultatul unui proces fatal și ireversibil, ci ca efectul

firesc al dinamicii și al restructurărilor ce se produc prin jocul subtil dintre funcție și substanță, dintre solicitările de context și disponibilitățile narative ale unui text. Metoda propusă aici cere exegetului ca înainte de a cataloga o povestire (după aspectul și conținutul ei) să urmărească ce rol are ea în colectivitatea care o produce, cu ce valoare este actualizată și ce poziție ocupă în raport cu celelalte povestiri din acel corpus narativ. Este deci o perspectivă pragmatică, profund ancorată în praxisul povestirii, în coordonatele specifice care determină alegerea și structurarea textului în actul narativ și în momentele premergătoare actualizării sale. „Democratice" în esență, ancorate în orizontul pragmaticii și al devenirii concrete, metoda și perspectiva propuse aici își pot revendica, drept egidă și însemn, aceste cuvinte rostite de savantul american Cedric Whitman : „Nu există, într-un anume sens, ceea ce se numește o poveste bună ; există doar povești convenabile («serviceable stories») pornind de la care se poate construi un anume înțeles. Povestea de bază a *Odiseii* este una, în cel mai înalt grad, convenabilă, care face apel la nenumărate povești folclorice, oricare din ele mai scurtă și mai ușor de citit decît Homer. Povestea de bază a *Iliadei* nu pare a fi foarte convenabilă, pentru că are puține paralele ; mai ales în acest ultim caz, munca lui Homer a constat în transformarea convenabilului în simbolic." (C. Whitman, 1958, p. 15).

Transformările narative în istoria și geneza textului literar

Arhitectura povestirii : text, subtext și context

Ipotezele și demonstrațiile de pînă acum au relevat faptul că substanța și funcția unui text nu se află în raporturi de corespondență biunivocă și că atributele narative nu sînt identice cu cele funcționale. Conținutul epic al unei povestiri nu determină poziția socială și rostul ei cultural, și invers, acestea din urmă nu stabilesc conținuturi și structuri epice irevocabile.

Nu vreau să spun prin aceasta, că între conținuturi și funcții nu există nici o legătură, că ele sînt dimensiuni izolate și autonome ale textului ; vreau să arăt însă că această legătură nu este nici una unidirecționată și nici una ierarhică și că ea nu corespunde niei unei necesități de factură legică și nici unei constrîngeri de natură logică. Principiul care definește relația funcție—conținut este acela dintre cerere și ofertă, adică acela al jocului dialectic dintre solicitările contextului socio-cultural (creator de funcții, de atribute de gen și de vectori de sens) și resursele de combinare și semnificare ale conținutului narativ (generatoare de forme epice, de direcții posibile de amplificare ale lanțurilor secvențiale și de virtualități semantice). Astfel, în punctul de întîlnire (i. e. în situația povestirii) dintre presiunile externe și disponibilitățile interne (strict narative) rezultă un text literar, cu formă definită, cu orizont semantic, poziție culturală și rost social bine precizate. Acesta ar fi, după opinia mea, modelul elementar și generic de producere a unui text,

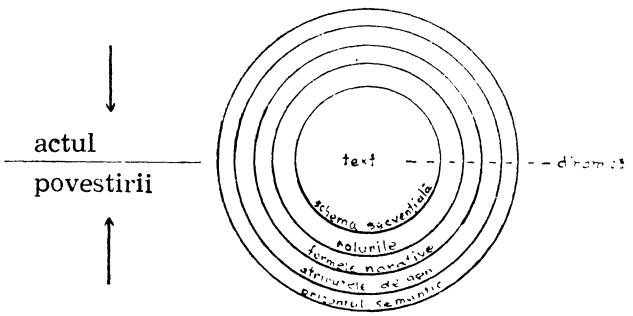
într-o civilizație de tip oral. Cu precizarea că înțeleg prin text mai mult decît simpla concretizare prin cuvînt a unui șir de secvențe epice. Textul reprezintă, în accepția de aici, *tot* ceea ce concură la realizarea acestei forme, fiind înțeles ca o constelație de elemente și niveluri de constituire specifice (unele mai „concrete", altele mai „abstracte", unele mai evidente, altele mai ascunse).

Din această perspectivă, textul îmi apare ca un sistem complex de nivele elementare. În stratul său cel mai adînc ar sta *schema secvențială,* adică înlănțuirea de „funcții" care articulează întregul conținut narativ ; în imediată apropiere se află nivelul *rolurilor* adică al transpunerii relațiilor abstracte dintre funcții într-o materie vie, în care acțiunile sînt împlinite de o seamă de „persoane" narative, fie ele reprezentanți ai umanului, zoologicului ori vegetalului ; urmează apoi nivelul *formelor narative,* adică al zonei în care ansamblul secvențelor „personificate" este transpus în cuvînt, cu adausul firesc de variații și determinări strict lingvistice și cu acea deviere specifică, datorată intervenției unor factori de natură stilistică și retorică ; pe un palier învecinat se află *atributele de gen,* adică acele determinări de construcție, de așezare a întregului și de orientare a semnificației generale, care sînt ecoul și urmele, în planul conținutului respectiv ; ultimul nivel este dat de *orizontul semantic* ; sînt aici cuprinse codurile și sensurile posibile prin care un text este asumat și interpretat de o colectivitate umană, într-un anumit moment ; codurile și sensurile nu sînt infinite, dar nici nu sînt limitate ori strict determinate : în fapt, textul nu realizează un sens, ci o „proiecție de sens", care implică, în funcție de numărul, tipul și structura codurilor interpretative, o anumită „arhitectură" a înțelesurilor sale.

Solicitări socio-culturale

— context general
  — ethos-ul unei civilizații
  — tradiția culturală
  — tradiția povestitului

— context particular
  — presiunea evenimentului
  — atitudinea receptorilor
  — scopul narării



Disponibilitățile narative ale conținutului

— vocabular de secvențe epice
— sintaxa combinatorie
— puterea de integrare a operatorilor binari

Evident, textul nu este o entitate imuabilă mereu aceeași și mereu egală cu sine. Din contră, pentru că circulă în spațiu și timp, pentru că suportă influențele unor contexte socio-culturale diferite, textul se schimbă mereu ; acest fapt afectează atît structura sa de ansamblu, cît și trăsăturile specifice fiecărui nivel în parte. Nu cred însă că modificările pe care el le suportă atacă în mod izolat fiecare nivel al său, și nici că mișcarea lor are loc „gradat", de la exterior spre interior, prin epuizarea treptată a fiecărui palier. Din contra, cred că dinamica unui text este o realitate dialectică, ce atrage în vîltoarea ei toate nivelele și elementele sale. Modificările narative corelează două sau mai multe nivele și

declanșează un lanț de transformări, ce pot fi, în unele planuri mai ample, în altele mai puțin sesizabile, în unele mai rapide, în altele mai lente, în unele decisive, în altele doar superficiale. Între palierele și elementele supuse transformării nu se pot stabili relații cauzale directe și orizontale, ci, mai degrabă lanțuri cauzale complexe cu mișcări circulare și cu efecte multiple. Aproximînd, se poate spune că principiul lor nu este acela al cauzalității mecanice, ci acela al cauzalității biologice, bazate pe interacțiuni variate și pe „feed-back".

Privită astfel, viața textului ni se relevă ca o realitate complicată și adeseori contradictorie. Ea nu acceptă reducerea la un model unic, neschimbător și rigid. De aceea, o cercetare a dinamicii textului și a transformărilor narative nu poate cuprinde și explica ansamblul tuturor modificărilor ce au loc și nici nu poate releva toate schimbările și toate efectele acestora asupra diverselor elemente ale aceluiași text; în mod fatal și necesar totodată, ea trebuie să-și restrîngă aria de investigație și să-și concentreze atenția doar asupra unor anumite tipuri de transformări și a unor paliere determinate ale textului literar.

Spuneam la începutul acestui studiu, că, între toate transformările narative, una mă interesează în mod deosebit: aceasta este *inversiunea*. Prin opțiunea de față, orientez analizele ce vor urma către nivelul *rolurilor*, deoarece aici se produc acele modificări spectaculoase care fac ca un personaj pozitiv să devină contrariul său, ca o victimă să devină prigonitor, ca frații să se transforme în dușmani sau ca atributele tipice unui personaj să fie propulsate în sfera celuilalt. Pe de altă parte, inversiunile de roluri nu se produc în mod automat ori miraculos; de asemenea ele nu sînt fenomene izolate în viața unui text. Din contra, inversiunile sînt aspectul cel mai vizibil al unui proces complicat și subtil, ce pune în mișcare mai multe nivele ale textului într-un fel de rotire dialectică care asigură propagarea unei povestiri prin epoci și medii diferite. Ipoteza pe care îmi propun să o demonstrez aici este aceea că rolurile se inversează în condițiile în care se produce o schimbare de „poziție", funcțională, astfel încît textul „sare" de la un statut

socio-cultural la altul, adică de la o categorie de gen la alta. Corelația dintre *atributele de gen* și *sistemul de roluri narative* nu funcționează însă ca o legătură mecanică și directă : ea este mediată de un al treilea factor : *codurile semantice*. Astfel, ori de cîte ori un text își schimbă „poziția" (adică este pus să faeă față unor noi solicitări de context), el „are de ales" între două posibilități : să păstreze vechile înțelesuri și deci vechile coduri care-l determină, sau să renunțe la ele și să-și construiască o altă „proiecție de sens".

Cred că atunci cînd textul „încearcă" să mențină sistemul inițial de coduri și înțelesuri — în ciuda schimbării de poziție și funcții — au loc, în planul rolurilor narative, o seamă de inversiuni (de personaje, atribute și acțiuni definitorii), al căror rost este ca, prin redistribuirea unor elemente de construcție, să păstreze sistemul textului (în ansamblul său) într-o stare de echilibru și coerență. Și simetric : atunci cînd codurile și înțelesurile se modifică, repartizarea rolurilor rămîne neschimbată. Astfel, inversiunile narative îmi apar ca „ecoul" istoriei unui text, ca prețul pe care el îl plătește atunci cînd o civilizație de tip arhaic încearcă să păstreze, în ciuda modificărilor de context socio-cultural și în ciuda apariției unor noi cerințe și funcții culturale, vechiul orizont semantic, vechea unitate și structură a codurilor explicative. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că acest efort conservator duce la menținerea acelorași sensuri, a acelorași valori culturale. Prin timp, un text este „citit" în mod diferit, este proiectat în coduri particulare diferite. Dar nu „exegeza" concretă contează acum, ci orizontul în care ea are loc. Menținerea codurilor nu înseamnă — din punctul meu de vedere — menținerea aceleiași interpretări, ci păstrarea aceluiași *nivel al interpretării*, a aceleiași ierarhii a orizonturilor semantice. Cu alte cuvinte, ea înseamnă *păstrarea unor coduri majore*, a unor opoziții maximale, înglobante, cu mare putere de integrare a realității înconjurătoare. Vorbesc deci despre schimbarea codurilor (sau, mai exact, a tipurilor de coduri) doar atunci cînd de la opoziții puternice se trece la unele slabe, minimale, fără capacitate de integrare, cu

valori strict intra-textuale (ca în cazul „saltului" de la opozițiile majore ale mitului la cele „în miniatură" ale basmului; un mit acceptă mai multe interpretări și coduri, dar rămîne mereu în același orizont de interpretare atît timp cît acestea pun în mișcare sisteme complexe de opoziții majore, corelînd multiple fațete ale realității și menținînd astfel polivalența semantică a mitului și implicit, liminalitatea sa.).

Pentru o înțelegere cît mai adîncă și exactă, conceptul de inversiune trebuie să fie strîns legat de conceptele de structură și de transformare structurală. După opinia lui Claude Lévi-Strauss, acestea din urmă sînt fețele aceleiași monede, constituind două „realități" inseparabile, care se determină și clarifică reciproc. „Există, într-adevăr, o strînsă relație între noțiunea de transformare și cea de structură (...) Nu este structură decît acea aranjare care corespunde acestor două condiții : ea este un sistem stăpînit de o coeziune interioară ; această coeziune, inaccesibilă celui ce observă un sistem izolat, se dezvăluie în studiul datelor prin care se identifică proprietăți similare în sisteme aparent diferite." (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 28). Cu alte cuvinte, o structură nu se definește prin ceea ce este ea, ci prin ceea ce poate fi sau deveni ea ; astfel : „trăsătura specifică a unui sistem de semne este aceea de a fi transformabil sau, altfel spus, de a fi traductibil în limbajul altui sistem* (...)" (idem, p. 29).

Aceeași idee așezată într-o perspectivă diacronică duce la concluzia că „împrumutul unui mit nu este o simplă desprindere (de original — n.n.) prin care, odată cu trecerea timpului, ne-am îndepărta, în mod arbitrar, de modelul inițial, ci este un ansamblu de transformări reglate." (Dan Sperber, 1974, p. 88). Sau, cu o formulă mai plastică (și mai retorică) a lui C. Lévi-Strauss : „...a povesti («conter») nu înseamnă altceva decît poveste zisă încă o dată («conte redire»), ceea ce se poate scrie și poveste contrazisă («contredire»)." (C. Lévi-Strauss, 1971, p. 576). Deducem de aici că un text narativ ființează nu atît ca unitate constituită, cît ca traseu al unor transformări prin care el își constituie vremelnice înfățișări. La

rădăcina acestor transformări stă, ca element de bază și ca mecanism fundamental, inversiunea : „Există un aspect al metodei noastre asupra căruia, în aceste ultime pagini, trebuie să insistăm în mod deosebit : departe de a căuta să stabilim unicitatea și exclusivitatea vreunei scheme mitologice, noi recunoaștem că orice schemă, oricît de fundamentală ar părea ea, generează în mod normal contrariul său, fie prin efectul imediat al unui joc de oglinzi, fie prin acela al unei elaborări termen cu termen." (idem, p. 554).

Pornind de la aceste observații, antropologul francez și-a construit edificiul impozant al *Mitologiilor* sale pe temelia transformărilor și inversiunilor narative ce pot fi identificate în tradiția orală și în corpusul epic al populațiilor primitive din cele două Americi. O lectură atentă a lucrărilor sale ne arată însă că în aceste cărți inversiunea este privită și analizată numai dintr-o perspectivă semantică (sau, mai exact, dintr-una predilect semantică). Pentru Lévi-Strauss, schimbările de gen sînt neesențiale (de altfel, în practica cercetării, el nici nu distinge între mit, basm, poveste cu animale ș.a., considerîndu-le pe toate ca epifenomene ale aceleiași mentalități și ale aceleiași tendințe a spiritului primitiv de a clasifica în și prin poveste). La rîndul lor, schimbările de roluri sînt dotate cu o valoare secundară, ele fiind văzute ca ecoul (uneori, am impresia, chiar mecanic) al jocului dintre coduri și sisteme logice de clasificare. În felul acesta, pentru C. Lévi-Strauss, mecanismele inversiunii sînt în primul rînd semantice (vizează codurile explicative) și abia în al doilea rînd (și în mod mai puțin elocvent) narative. Astfel, ca să folosim un exemplu citat de antropologul francez (1973, p. 169—170), într-o poveste în care apar un rege și o păstoriță, modificarea nu afectează rolurile epice de „rege" și de „păstoriță", ci codurile prin care ele sînt interpretate : opoziția înalt/jos (pe care C. Lévi-Strauss o înțelege într-un „cod" social, ca distincție între o poziție privilegiată și una obișnuită sau chiar periferică) poate fi înlocuită cu aceea dintre nefericit/fericit (cod psihologic) sau bătrîn/tînăr (cod vitalist, eventual cosmogonic). Din punctul de vedere al sistemului pe care l-am dezvoltat pînă aici și din punctul

de vedere al relației triadice pe care o propun, pot spune că antropologul francez a studiat doar o formă și un caz privilegiat al inversiunii : acela în care, sub presiunea schimbărilor de context și funcție, se modifică mereu codurile, păstrîndu-se, în general, aceeași structură secvențială și aceeași repartizare de roluri.

Preocupat îndeosebi de mecanismele logice ale „gîndirii sălbatice", de jocul și dinamica subtilă a codurilor culturale prin care aceasta își asumă realul și îl gîndește prin povestea mitologică, C. Lévi-Strauss a fost mai puțin interesat de viața textului propriu-zis, de transformările și evoluția sa concretă. Cu cîteva excepții însă... Excepții remarcabile, deoarece găsim aici germenii unor idei interesante și extrem de fecunde.

În volumul *Antropologie structurală* (II), urmărind circulația unui mit de la o populație la alta și totodată procesul „stingerii" sale, C. Lévi-Strauss, remarcă faptul paradoxal și oarecum neașteptat că mitul nu moare, nu dispare cu totul, ci se transformă în contrariul său. Atunci cînd, prin transmitere, se pierd elemente esențiale din structura sa și cînd, în noile medii ce îl receptează, el nu găsește nici contextul socio-ceremonial inițial și nici „un orizont de așteptare" adecvat, textul mitologic își inversează (dintr-odată) toate elementele, dobîndind o nouă vitalitate și o nouă putere de impresionare. „Atingem astfel o proprietate fundamentală a gîndirii mitologice, pentru care am putea căuta și în alte părți exemple : cînd o schemă mitologică trece de la o populație la alta, cînd diferențele de limbaj, de organizare socială și de gen de viață fac dificilă transmiterea și înțelegea ei, mitul începe să se încețoșeze și să piardă din substanța sa. Dar, se poate sesiza un pasaj-limită, unde, în loc să dispară definitiv, pierzînd toate conturele sale, mitul se inversează și dobîndește o parte din precizia sa." (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 223).

Spuse așa, lucrurile au o aură „mitologică" și par doar o frumoasă poveste despre viața și aventurile mitului (care, asemenea eroului din basm, cînd se află la ananghie, se dă peste cap și se transformă în altceva, supraviețuind în mediul neprielnic în care a ajuns). Lipsesc

de aici precizia și adîncimea conceptului, și, tocmai de aceea, formulele lui C. Lévi-Strauss alunecă spre metaforă și analogie. „Se observă adesea, în astfel de cazuri, că sistemele mitologice, după ce au trecut printr-o expresie minimală, regăsesc, dincolo de acest prag, amploarea lor primitivă. Dar imaginea lor se inversează, la fel cum un fascicol de raze, pătrunzînd într-o cameră obscură printr-o fantă extrem de mică, este obligat de acest obstacol, să-și încrucișeze razele, astfel încît, aceeași imagine, văzută dreaptă afară, se reflectă, în camera obscură, întoarsă pe dos." (idem, p. 305). Imprecizia limbajului este firească, deoarece ne aflăm în fața unei descoperiri neașteptate și revelatoare. Desigur, inversiunile de personaje sau atribute narative nu sînt o noutate absolută : ele au mai fost observate și studiate și de alți cercetători ; dar, în lucrările lor, inversiunile epice au fost privite ca o serie de cazuri particulare, ca expresia concretă și limitată a unor factori și evenimente cu caracter strict local. C. Lévi-Strauss face pasul următor și afirmă caracterul repetitiv și general al acestui proces, pe care îl poate identifica și numi, dar pe care nu are cum — în momentul acelei cercetări — să îl definească și analizeze prin concepte clare și operaționale. Rămînem astfel, în urma acestui studiu, cu o imagine analogică (extrem de sugestivă într-adevăr), fără a beneficia însă și de o cercetare teoretică mai detaliată și mai „pozitivă" în terminologia ei. *

Ceea ce nu înseamnă că lupta a fost abandonată... Problema unor inversiuni simbolice complexe va fi astfel reluată, cîțiva ani mai tîrziu, în contextul unei alte lucrări dedicate mitologiei americane. Studiind miturile și măștile rituale ale triburilor salish și kwakiutl, antropologul francez observă un sistem ciudat și complex de relații, care unește transformările suferite de textele miturilor cu acelea ce afectează înfățișarea și construcția măștii. Pe scurt, „formula canonică a acestui raport poate fi enunțată astfel : cînd, de la un grup la altul, forma plastică se menține, funcția semantică se inversează ; în schimb, cînd funcția semantică se menține, forma plastică este aceea care se inversează." (C. Lévi-Strauss, 1979, p. 88). Formulă care nu mai este deloc

metaforică ! Ba, din contra, este extrem de concretă și totodată foarte densă și concisă. Ea nu mai are statutul unei observații ori a unei intuiții, ci acela al unei legi a dinamicii formelor culturale. Analiza din *La voie des masques,* bazată pe o cunoaștere amănunțită a obiceiurilor, mentalităților, istoriei și mitologiei celor două triburi, manipulează acum mai multe nivele culturale corelînd o serie de fenomene concrete (măști, obiecte rituale, arme și texte particulare) cu o altă serie de entități abstracte (forme, valori semantice, sisteme de clasificare, simboluri). Modelul propus de C. Lévi-Strauss în această carte este extrem de interesant, este simplu, eficient și cuceritor totodată. El ne îndeamnă să continuăm acest tip de cercetare și acest mod de gîndire, aplicînd unele idei deja enunțate sau dezvoltînd sugestii și intuiții încă neexplorate de antropologul francez.

În adîncul ei, problema de bază este următoarea : cum și de ce se produc inversiunile narative ? Pentru C. Lévi-Strauss ele păstrează un caracter cumva miraculos, apărînd ca un fel de întoarcere neașteptată și inexplicabilă de comutator prin care textul iese dintr-o situație de criză și își asigură — prin inversarea semnelor sale — condițiile necesare supraviețuirii și perpetuării. Lucrurile trebuie oarecum „demitizate", deoarece limbajul (analogic) și viziunea (apodictică) propuse de C. Lévi-Strauss riscă să așeze inversiunile sub semnul unei condiții (metafizice) de excepție. Adevărul e că povestirile nu stau niciodată pe loc ; ele se propagă și circulă mereu, astfel încît existența lor se definește ca o mișcare și împletire permanentă. Povestirea nu există *în* și *prin* sine, ci numai *în* și *prin transformările* ei. Este drept, unele din acestea sînt mai evidente și mai spectaculoase (inversiunile de roluri, modificările de funcții narative, căderile și adăugirile de elemente epice, etc.), în timp ce altele sînt mai ascunse și mai subtile (schimbările de cod și de funcții culturale). Dacă privim viața textului din această perspectivă, observăm că inversiunea nu se mai așează în centrul sistemului (ca o „proprietate fundamentală"), ci alunecă spre marginea lui (figurînd ca un caz particular al unei legi mai generale). Cu alte cuvinte ea nu este începutul, ci sfîrșitul, nu e cauza, ci

consecința unui proces cultural mai vast și mai complex. Procesul la care mă gîndesc aici este acela al *dinamicii narative*, al stării de permanentă mișcare și transformare care este specifică vieții oricărui text de literatură orală. Înțeleg fenomenul existenței și circulației unui text ca pe un sistem în tensiune, ce așează la cei doi poli ai săi, pe de o parte transformările din interiorul conținutului narativ și pe de alta modificările de cod cultural. Între acești doi poli, făcînd joncțiunea și punînd întregul ansamblu în mișcare, se află oscilațiile de context socio-cultural și schimbările de funcții sociale și culturale ce duc la trecerea unui text de la o poziție (de gen) la alta. Între acești doi poli se stabilește o relație de inversă proporționalitate : dacă unul din ei intră în mișcare și transformare, atunci celălalt se menține într-o stare de echilibru și (relativă) imobilitate. Astfel, dacă o civilizație încearcă să păstreze codurile majore ce subîntind structura unui text (adică, dacă ea perpetuează deschiderea maximă a opozițiilor constitutive și, prin aceasta, lectura polivalentă a textului), atunci, în planul formelor narative au loc o seamă de transformări și restructurări de elemente epice (și invers : cînd codurile se schimbă, textul rămîne, în linii mari, neschimbat). În consecință, inversiunea îmi apare ca împlinirea și apogeul unei anumite linii a dinamicii textului, și totodată, ca punctul de maximă criză a ansamblului narativ, de maximă vibrație și instabilitate a elementelor sale. Inversarea semnelor sau a rolurilor funcționează ca soluția ultimă la care recurge un text (deja slăbit și destructurat prin circulația sa anterioară), pentru a-și păstra autonomia narativă și amploarea semantică. Dar — și acest lucru aș vrea să-l repet — inversiunea este doar o posibilitate în viața unui text, este doar o formă aparte a devenirii sale, formă la care el ajunge doar dacă alege o anumită cale de evoluție. Ceea ce înseamnă că nu toate textele își inversează semnele atunci cînd trec de la un prag la altul, atunci cînd circulă de la o epocă și societate la alta. Sînt texte și teme literare care au făcut carieră și care au străbătut istoria omenirii fără a-și modifica structura inițială, fără a obliga personajele ori atributele

lor să treacă de la ipostază la alta, de la o valoare „a“ la o valoare contrară, de tip „non-a“.

Fenomenul inversiunii (și, în general, al transformărilor narative) nu acționează cu rigiditatea și previzibilitatea legilor din fizică ori chimie. La ora actuală și în stadiul actual al cercetărilor nu știm încă prea bine de ce un text se schimbă și altul nu, sau de ce unul își schimbă sensul, altul doar forma, iar altul numai funcția. Nu posedăm cheia și formula („magică“ !) prin care să putem deslega tainele vieții și dinamicii povestirilor și motivelor narative. Sîntem încă în stadiul constatărilor, al clasificării și grupării materialului, al căutării unor concepte adecvate și eficiente, deci al ipotezelor de lucru. Rîndurile ce urmează nu fac nici ele excepție de la această situație : ele nu oferă rețete universal-valabile și nici nu pretind că au tăiat cu o mișcare sigură și în afară de orice discuție, nodul gordian al acestei probleme. Scopul lor este mult mai modest : ele încearcă să schițeze o posibilă soluție, să ofere conturele unui răspuns „convenabil“ care să explice mecanismul lăuntric al unor transformări narative și să arate că aceste mișcări ale textelor literare nu sînt accidente ale istoriei lor, ci forme firești ale vieții și evoluției lor.

Deci, la întrebarea : de ce se produc inversiuni în structura unui text ?, ipoteza pe care o propun este următoarea : schimbările de semne, răsturnările de roluri și artibute narative au loc pentru că, în procesul dinamicii sale, al trecerii de la o funcție culturală la alta (adică de la un gen funcțional la altul) textul tinde să păstreze (sau să recupereze, în unele cazuri) amploarea originară a codurilor interpretative, caracterul maximal al opozițiilor sale constitutive. Și, pentru ca cele spuse aici să nu rămînă simple idei teoretice (și speculative) cîteva exemple sînt binevenite. Conform unei formule mai vechi (a retoricii și chiar a demonstrației științifice), voi începe (pentru ca lucrurile să fie mai elocvente) cu situația contrară, cu acele texte care își păstrează forma epică în ciuda unor mari modificări de statut cultural, de funcție socio-culturală, de epocă și de mediu social. Un caz interesant ne este oferit de unul din cei mai avizați cerce-

tători ai mitologiilor străvechi, Georges Dumézil. Urmărind felul în care se construiește „povestea" din amplul poem *Mahabharata,* el ajunge la concluzia că aceasta este „transpunerea, în lumea oamenilor, a unui vast sistem de reprezentări mitice : zeii principali, cei din jurul zeilor ierarhizați după cele trei funcții și cei cîțiva demoni nu au fost în mod secundar legați de eroii principali, ci au fost chiar modelul lor ; raporturile conceptuale ce uneau aceste divinități au fost traduse, la eroi, în termeni de rudenie (frate, soție), de alianță sau de ostilitate. Intriga poemului este ea însăși transpunerea unui mit relativ la marea criză a lumii : înfruntarea dintre forțele Binelui și Răului..." (G. Dumézil, 1968, p. 238). Iată cîteva cazuri de analogie, transpuse în epopee în mod direct, fără modificarea raporturilor dintre rolurile narative. În vechea mitologie, soarele are două mame (Noaptea și Aurora) ; eroul Karna (întrupare a noului soare Surya) este părăsit de mama sa și crescut de o altă femeie. În mitologie, Aurora era considerată ca mama principală ; în poem, fiul își iubește mai mult mama adoptivă pe care o consideră drept singura legitimă (vezi op. cit., p. 130—135). Karna va fi învins, după o luptă aprigă, de eroul exemplar Arjuna (întrupare, în poem, a zeului victorios Indra). Dintr-un episod din *Rig-Veda* aflăm că Indra triumfă în lupta sa cu astrul strălucitor, smulgînd o roată de la carul solar ; la fel, în *Mahabharata,* lui Karna i se rupe, în timpul luptei, o roată de la car, și el cade fiind astfel săgetat de dușmanul său (idem, p. 133). O altă figură epică interesantă este aceea a soției lui Arjuna, frumoasa Draupadi. În mod paradoxal ea este însă soție pentru toți frații Pandava. De ce ? Din epopee aflăm că acest lucru se datorează unei sentințe a mamei lui Arjuna. Într-adevăr, eroul plecase la vînătoare, promițînd fraților și mamei sale că se va întoarce curînd, încărcat cu o pradă bogată. Pe drum însă el este atras de larma și agitația produsă de o mulțime de tineri și oșteni. Era vorba de un concurs de tir cu arcul, inițiat de regele Draupad, pentru a găsi un mire pentru preafrumoasa lui fiică, Draupadi. Luînd chipul unui fachir umil, Arjuna, se amestecă printre vitejii și falnicii concurenți, și, după

cum este și firesc, reușește să-și învingă toți adversarii, obținînd astfel mîna frumoasei fiice de împărat. Elementele narate aici țin, desigur, de repertoriul basmului. Asupra lor vine însă să se grefeze, acum, motivația mitologică subiacentă. Reîntorcîndu-se, cu întîrziere, după toate aceste aventuri, către sălașul din pădure, unde mama sa îl așteaptă neliniștită, Arjuna (pentru a o anunța de venirea sa și pentru a o pregăti să primească vestea cea mare) îi strigă de departe : „Vei fi fericită, mamă, de ce îți aduc!“ Crezînd că e vorba de hrana pe care o aștepta, mama răspunde : „E bine, trebuie să o împarți cu frații tăi“. Cuvîntul mamei e sfînt, și astfel Draupadi ajunge soția celor cinci frați. De fapt, toată această situație paradoxală se lămurește dacă aflăm că modelul mitic al acestui personaj este zeița Anahita, ce reprezenta, în sistemul mitologic originar, o sinteză a atributelor și trăsăturilor divine funcționale, adică o sumă a tuturor zeilor care sînt transpuși, în poem, în cei cinci frați Pandava. Autorii *Mahabharatei* au trebuit să inventeze o întreagă poveste, un lung și complicat șir de întîmplări și nepotriviri, pentru a justifica o structură fixă, rigidă, ce ținea nu de textul (epic) propriu-zis, ci de subtextul său mitologic. Aleatoriul din planul superficial al narațiunii se explică — și capătă un sens profund — prin recursul la orizontul de adîncime : „Cauzalitatea romanescă a justificat ceea ce era impus de cauzalitatea ideologică : un eveniment fortuit i-a transmis lui Draupadi atributul esențial al zeiței trivalente.“ (idem, p. 108) Cu mențiunea că ceea ce în mit apărea ca sinteză de calități sacrale (metaforă), capătă în epopee aspectul unei alăturări mecanice (metonimie) : zeița trivalentă devine soția unor frați, ce reprezintă, fiecare în parte, o funcție mitologică. În toate aceste cazuri, rolurile nu s-au inversat (în ciuda schimbării atributelor de gen), deoarece codurile în care erau citite cele două sisteme epice erau absolut diferite : mitologia cerea un cod sacral și cosmogonic, în timp ce epopeea implica unul profan și psihologic. Sus, folosind terminologia lui G. Dumézil, povestea mitologică pune în mișcare o „cauzalitate ideologică“, în timp ce epopeea inventează o „cauzalitate romanescă“ (idem, p. 91). Ceea ce înseamnă că lectura nu

se mai desfășoară acum pe mai multe planuri (invocînd coduri multiple și ample deschideri simbolice), ci doar pe unul singur, ce se constituie linear, prin mici întîmplări verosimile care conduc către deznodămîntul cunoscut.

Un alt exemplu sugestiv ne este oferit, în spațiul mitologiei grecești, de „o versiune rațională a episodului lui Thezeu, versiune care arată felul în care un mit ritual («ritual myth») se poate transforma în poveste («saga»). Aidoneus (Hades), rege al Molossilor, era căsătorit cu o femeie numită Persephona. Ei aveau o fată, Kore, și un cîine, Kerberos. Peținorii lui Kore trebuiau să se lupte cu acest cîine înspăimîntător. Cînd Theseus și Perithous au sosit, regele a auzit că ei vor să o răpească pe Kore ; atunci el i-a arestat. Perithous a fost aruncat lui Kerberos, care l-a sfîșiat. Theseu a fost întemnițat." (Jack Lindsay, 1974, p. 260). Această poveste, istorisită ca atare și acceptată chiar de către Pausanias ca sursă a mitului homeric, nu este altceva decît „vulgarizarea" unei străvechi istorii sacre a unui „descensus ad inferros". Într-adevăr, dorind să o răpească pe Kore, Theseu și prietenul său Perithous trec granițele lumii de dincolo și ajung în palatul întunecatului Hades. În semn de prietenie, zeul le oferă daruri și îi invită să se așeze pe jilțuri strălucitoare. Acestea erau însă o capcană, deoarece, de îndată ce s-au așezat, cei doi eroi au fost „înlănțuiți" de puterile magice ale vrăjii lui Hades și nu s-au mai putut clinti din loc. Înlănțuirea pe jilțul „infernal" este o metaforă pentru moarte (vezi M. Delcourt, 1957, p. 98), iar aventura celor doi eroi reprezintă o probă și o catabasă eșuată. Conform mitologiei grecești, singurul muritor care poate răpi ceva Hadesului este Herakles ; ceilalți eroi fie eșuează (precum Orfeu), fie coboară numai pentru a afla ceva ori pentru a primi un sfat (precum Ulysse). O legendă ulterioară va face ca Theseu să fie eliberat de către Herakles, în timp ce prietenul și dublul său Perithous va rămîne pe veci înlănțuit în jilțul infernal. Dacă ne adîncim în cercetarea acestui mit vom afla, la rădăcina lui, un model mitic de tip dioscuric. Theseu și Perithous au origine divină ; amîndoi sînt reprezentați ca păzitori și hoți de turme ; inițial

adversari, ei se împacă apoi și devin prieteni ; se hotărăsc să se căsătorească cu o fiică a lui Zeus : întîi o răpesc pe Elena și apoi încearcă să o aducă din infern pe Kore. Întîlnim aici o seamă de motive specifice cuplului divin, combinate într-o nouă structură epică și simbolică. Cel mai interesant (pentru discuția de față) este acela al catabasei. Jack Lindsay consideră că, la origine, gemenii divini erau însoțitori ai marii zeițe, pe care o apărau de dușmani și cu care (sau după care) coborau și urcau periodic în și din lumea subpămînteană (vezi op. cit., p. 249—253). Motivele mitice arhaice sînt însă inversate în *miturile* grecești, în care protectorii divini se transformă în răpitori divini (Castor și Pollux răpesc pe Phoebe și Hilaira, fiicele lui Leucippus, iar Theseu și Perithous pe Elena și pe Kore). Observăm astfel cum, în cadrul aceleiași teme, păstrarea codurilor majore și a semnificațiilor dense, polivalente, duce, la trecerea dintr-un context socio-cultural la altul, la inversarea rolurilor și la redistribuirea pozițiilor și atributelor specifice fiecărui personaj. În schimb, atunci cînd codurile majore sînt anulate și cînd lectura nu mai este mitică, ci doar epică, povestea rămîne neschimbată, personajele își păstrează ipostaza originară, și se modifică doar unele elemente de amănunt (recuzita, localizarea într-un spațiu concret, motivația directă, psihologică). Mitul, devenit anecdotă istorică, nu se schimbă ; el umple doar unele goluri de construcție (apărute în trecerea de la simbolic și intensiv la epic și extensiv) prin inventarea unor motivații concrete, de natură psihologică sau social-istorică.

Într-o situație analogă se află și basmul *Amor și Psyche*, introdus de Apuleius în romanul *Măgarul de aur*. Povestea abundă în elemente mitologice ; Teresa Mantero, într-o analiză amănunțită, a identificat originea mitică a următoarelor imagini : dragonul răpitor, fata consacrată monstrului, palatul magic, tabu-ul, invidia sorei, proba și catabasa (vezi T. Mantero, 1973, p. 49—90). Motivele prezentate (și încă multe altele — vezi și P. Grimal, 1963, p. 14—19) alcătuiesc, prin articularea lor epică, o „istorie" ce nu se deosebește deloc de un mit „autentic". Cu toate acestea, nimic nu ne îndeamnă spre o lectură mitologică, deoarece contextul în care apare po-

vestea lui Amor și Psyche este complet profan și rupt de orice determinare cultică. Din această cauză, textul lui Apuleius nu este „un intermezzo de tip — basm («fiabesco») probabil derivat din resturile unui mit", (T. Mantero, op. cit., p. 134), ci chiar o construcție de „tip-mit", citită însă în alt cod și cu o altă deschidere a orizonturilor de semnificare.

Același mecanism de lectură la scară redusă a opozițiilor și relațiilor simbolice din textul mitologic permite autorilor antici de romane să preia în mod liber elemente de mit, să le citeze sau parafrazeze fără prea mari modificări ; textul este susținut acum de un cod simplu, bazat pe un singur nivel interpretativ, cel al psihologicului și al verosimilului. Astfel, spre exemplu, romanul lui Longos, *Dafnis și Chloe,* e construit pe o schemă de mit eroic ; cele două personaje sînt copii părăsiți în natură, crescuți de animale, adoptați de oameni sărmani și, în final, regăsiți și „consacrați" de părinții reali. Tot aici răpirea (succesivă) a celor două personaje de către pirați ori războinici este calchiată după modelul mitologic al răpirii lui Dionysos de către pirați. La rîndul său, Heliodor, în *Etiopicele,* folosește motivul străvechi al „soției lui Putyphar" (motiv ce în Grecia a generat, între altele, și cunoscutul mit al Phedrei și al lui Hippolyt), fără nici un fel de modificări, în cuplurile Rhodopis-Calasiris, Damaineta-Cnemon și Arsacea-Theagenes. De asemenea, romanul lui Apuleius abundă în elemente mitologice (atît la nivelul simbolurilor, cît și la acela al înlănțuirilor epice) : regăsim aici catabasa, metamorfoza, inițierea, copierea unor secvențe-tip (cea a bacantelor în „valpurgia" a cărei victimă nevinovată este Aristomene, sau cea a răpirii Europei în salvarea fecioarei furate de hoți de către măgarul-„înțelept" etc.), citatul și aluzia, referința etnografică ori sugestia mistică. Modelul mitologic este preluat mereu ca atare, deoarece codul în care el este citit diferă fundamental de acela originar : în aceste condiții schema epică se păstrează, motivele mitologice nu sînt inversate, iar rescrierea lor se desfășoară în mod linear și firesc. Gîndit astfel, ca o prelungire a povestirii din mit, dar totodată și ca o permanentă „minimalizare"

a codurilor lui, romanul este, evident, „anti-mit" (vezi E. Cisek, 1970, p. VI și 1974, p. 429).

La antipodul acestui mecanism se află cazurile în care schema epică este atacată, ivindu-se acum o seamă de modificări în repartizarea rolurilor narative. În aceste situații-limită apar inversiunile narative : ele trădează eforturile unei colectivități de a păstra codurile majore în care se poate citi un text, de a menține deschiderea maximă a opozițiilor sale fundamentale. Inversiunea este aici singura soluție și singura cale prin care textul poate să dobîndească o forță de sugestie și o rezonanță culturală de excepție.

Un prim exemplu ce poate fi invocat în sprijinul ipotezelor de mai sus este acela al străvechii povești a dragonului Python. Pornind de la o temă aproape universală (lupta cu monstrul) mitologia greacă a țesut o pînză densă de povestiri în care un personaj de excepție (zeu ori erou pămîntean) înfruntă o apariție malefică, ivită din adîncul apelor și al pămîntului. În jurul acestui nucleu epic primar au crescut (prin timp și prin adăugiri succesive) alte și alte istorisiri, variații pe aceeași temă, care reiau datele esențiale ale modelului epic, dar care, în funcție de solicitările contextului socio-cultural în care apar, cunosc fel și fel de modificări ale formei narative. Cunoașterea întregului și a etapelor sale ne este ușurată, în acest caz, de faptul că beneficiem de o amplă și erudită monografie semnată de savantul american Joseph Fontenrose. Cartea sa oferă o „radiografie" a devenirii acestui mit, urmărit în mișcarea și transformările sale, din timpurile prehelenice pînă în perioada clasică a culturii grecești. Avem astfel șansa (destul de rară în domeniul cercetării mitologice) de a poseda întreaga istorie a unui text, de a cuprinde cu privirea toate momentele evoluției sale, de la modelul arhaic inițial pînă la o formă canonică și general recunoscută.

În cazul „mitului Python", transformările narative au intrat în acțiune atunci cînd povestirea a fost scoasă din contextul ei originar, cînd ea a început să circule de la o situație (culturală) la alta și cînd textul a trebuit să se adapteze unor poziții și unor solicitări culturale inedite. Desprins din contextul sacral „de început", el s-a

văzut așezat în alte contexte, în egală măsură majore și deplin semnificative, dar total diferite de coordonatele inițiale (textul a trecut astfel de la poziția — „de gen" — de mit cultic la aceea de mit etiologic ori de legendă divină sau eroică). Orizontul de semnificare rămîne, în toate aceste cazuri, tot unul al opozițiilor majore, cu mare putere de integrare și ordonare a realului (opoziții ce pun deci în mișcare mai multe coduri culturale); în această arhitectură însă nu mai predomină codul cosmic, ci acela ceremonial și apologetic: adaptată mediului din preajma oracolului de la Delphi, povestea este pusă acum să justifice puterea zeului și, implicit, valoarea și autoritatea lăcașului său divin.

Pe parcursul acestui traseu, povestirea luptei dintre Apollo și Python s-a întîlnit cu alte povestiri, construite pe aceeași temă; avînd un caracter cultic local, ele istoriseau felul în care diverși eroi „ai pămîntului" se luptau și învingeau un monstru oarecare. Ciudat și interesant este faptul că, în povestirea-sinteză, aceste personaje capătă atribute negative și ocupă rolul de adversar al eroului „princeps": Apollo ori Herakles. „Eroii indigeni Lykos (Lykoros) — Pyrrhos — Deukalion, atunci cînd au cedat locul de campion lui Apollo, au fost alungați în rolul de dușmani și profanatori ai altarului lui Apollo" (J. Fontenrose, 1959, p. 422). Savantul american propune, pentru aceste cazuri (și pentru altele analoge — vezi p. 68 și 405) o explicație de tip istoric: divinitățile populațiilor învinse au fost ipostaziate în dușmani ai zeului adorat de populația învingătoare. „Eroul divin («the hero-god») al populațiilor înlocuite tinde să fie aruncat în rolul de dragon sau de tîlhar. Herakles dobîndește ca adversari personaje care au fost eroi ai vechilor heleni: lapiții Koronos, Augeias și fiii lui Aktor; driopizii Laogoras, Phylas, Amyntor, Eurytos, Kyknos; și miniazii Erginos și Neleus." (idem, p. 424). Nu este exclus să fie așa; dar aș vrea să adaug aici că acest fenomen nu are un caracter generalizat și legic; în numeroase alte cazuri „dușmanul" e asimilat în substanța învingătorului și devine atribut, prieten ori sfătuitor al acestuia. Este deci posibil ca inversiunea de roluri să aibă și o altă explicație și ca ea să se datoreze unor pro-

cese ce țin de (sau, mai ales de) logica și viața specifică textului literar ; încercînd să adapteze povestea unor noi contexte culturale și unui nou statut de gen, și dorind totodată să nu piardă deschiderea majoră a sistemului de coduri, „făcătorii de mituri" au inversat semnele personajelor, obținînd astfel o nouă sursă de opoziții și de valori semnificative. Povestea regăsește acum, prin această inversare de semne, o nouă vigoare și un nou izvor de dezvoltare a unor opoziții puternice, relevante și cuprinzătoare. Astfel, în modelul „luptei cu monstrul" (mitul Python), eroii locali sînt inversați, sînt puși să ocupe o altă poziție în rețeaua de roluri ale istorisirii, în așa fel încît să se creeze o nouă distribuție a semnelor, o altă sursă de opoziții și o altă deschidere a semnificației.

Inversiunile de acest tip nu sînt, în mitologia greacă, un caz singular : ele apar frecvent și se datorează (cred eu) trecerii unor povestiri de la o categorie de gen la alta, trecere efectuată pe fondul păstrării deschiderilor majore ale codurilor explicative : chiar dacă nu mai sînt cosmogonice ori misterice, ele rămîn cultice, morale, juridice, etiologice, și pun în mișcare sisteme complexe de opoziții, acoperind astfel — prin funcționarea lor — registre variate ale realității. După opinia savantului italian Mario Untersteiner, istoria mitologiei grecești ar fi marcată de impactul dintre gîndirea — orientată „raționalist" — a aheilor și fondul mistic al civilizațiilor prehelenice. Acest lucru conduce către modificări radicale de funcții culturale și de rosturi socio-ceremoniale : vechile „istorii sacre" (sau „mituri rituale", cum le numește Jack Lindsay) mediteraneene sînt transformate în povestiri cu valoare etiologică, morală ori politică (vezi M. Untersteiner, 1972, p. 75 și 86). În aceste condiții — și sub marca păstrării dimensiunilor maximale ale opozițiilor puse în mișcare de povestiri — au loc o seamă de modificări în interiorul textului, modificări care încep cu simple înlocuiri ori eludări de personaje și se termină cu transformări complexe de atribute și cu inversiuni spectaculoase de roluri.

Să trecem în revistă cîteva asemenea situații în care semnele textului sînt inversate, urmărind validitatea

ipotezei noastre în contexte dintre cele mai diferite. Astfel, una din temele cunoscute ale mitologiei antice este aceea a „imortalității condiționate" : ea se referă la încercarea unui personaj de a dobîndi nemurirea, încercare situată fie la începutul vieții, atunci cînd totul stă sub semnul posibilului, fie la mijlocul ei, atunci cînd el se afla în plină putere, pe culmea vigorii și a gloriei sale. Referindu-ne la primul aspect, este cunoscut cazul lui Achile, cel care nu putea fi rănit de nici o armă, deoarece corpul său era invulnerabil — mai puțin un punct, neatins de vraja imortalizatoare : călcîiul. Varianta cea mai cunoscută a legendei spune că Thetis l-ar fi trecut pe Achile prin foc și că singura zonă a corpului neatinsă de flăcările divine ar fi fost călcîiul de care mama și-a ținut pruncul, atunci cînd l-a atîrnat deasupra vetrei sacre. Explicație simplă, logică și mulțumitoare — dar, deloc mitologică ! Mai multe personaje, în tradiția antică, încearcă să dobîndească nemurirea pentru copiii sau protejații lor : Medeea pentru fiii ei, Isis pentru Arsinoe, Demeter pentru Demophon (vezi M. Delcourt, 1965, p. 36). Tentativa lor eșuează (sau este numai parțial realizată) datorită unui muritor, care, neînțelegînd ritul ce are loc și crezînd că e vorba de o intenție criminală, intervine cu brutalitate și întrerupe vraja ce abia începuse. Interesant este faptul că variantele epice, care se țes în jurul acestor imagini, cuprind versiuni diferite referitoare la dorința și atitudinea mamelor sacre. În *Corinthiacele* lui Eumelos, Medeea are intenții bune, vrînd, nu să-și ucidă copiii (așa cum o vor spune versiunile tardive), ci să le ofere nemurirea. Tot astfel, în alte variante Thetis își ucide copilul — prin foc — de supărare că a trebuit să se unească cu Peleu. O scholie la Apollodor din Rhodos ne transmite însă sensul originar : Thetis își trece prin foc toți copiii pentru a vedea care este divin : cel care rezistă, al șaptelea, este Achile. Povestirea păstrează aici străvechea imagine mitologică a „copilului (divin) expus", părăsit pe munte, lăsat pe firul unei ape ori supus judecății unei alte stihii ; probă consacratoare, această „înfruntare" cu natura urma să dovedească ascendența sacră a pruncului și să îl consacre pentru faptele viitoare. În alte variante, valorile simbo-

lice sînt inversate : Thetis nu își „verifică" pruncul, ci îl ferește de o asemenea probă, îl „imunizează" și îi oferă, prin ritul magic, nemurirea. Apoi, o altă treaptă a devenirii textului, apare o a doua inversiune : Heschius ne spune că Thetis este „omorîtoare" de prunci și că Achile, salvat ca prin minune de Peleu (cel care, în varianta homerică, întrerupea ritul și îl condamna, prin gestul său nesăbuit, la moarte), va fi numit „Phyrrhissos", adică „cel scăpat din foc" (vezi M. Delcourt, 1965, p. 36—37). Toate aceste oscilații și restructurări reprezintă etape ale evoluției unui text care, trecînd de la faze arhaice la faze „moderne", își redobîndește unitatea și forța semnificativă, prin inversarea valorilor sale. Schimbările de semne duc la reașezarea opozițiilor, la crearea unor cîmpuri noi de tensiuni semantice și la multiplicarea planurilor și a codurilor care circumscriu și luminează textul propriu-zis.

O altă zonă mitologică frămîntată, supusă la multiple adițiuni și transformări, este aceea a gigantomahiei. Un remarcabil studiu, semnat de Francis Vian, ne permite „radiografierea" etapelor succesive prin care a trecut, a crescut și s-a modificat povestirea înfruntării dintre Zeus și giganți. Variantele (tardive), care ne sînt nouă familiare, prezintă gigantomahia ca un „război al lumii" în care puterile întunericului și ale haosului războiesc la suprafață, încercînd să răstoarne pantheonul divin, simbol al luminii și al ordinii. Este aici o lectură „rațională" și o reașezare a rolurilor după un model etic, ce identifică zeii greci cu forțele binelui, moralei și ale legilor firii, atribuind giganților trăsăturile demonilor infernali, ale stihiilor oarbe și sălbatice ale haosului (pe această schemă, adeseori, popoarele străine — „barbarii" — au fost asimilate giganților, iar grecii și eroul învingător s-au contopit cu zei și, mai ales, cu modelul învingătorului și al făuritorului de ordine, Zeus).

Inversiunea de roluri și atribute este evidentă, deoarece analiza de adîncime efectuată de Francis Vian ne dezvăluie o cu totul altă structură mitologică : „Vedem astfel că viitorii adversari ai Olimpienilor formau, la origine, o confrerie înarmată și religioasă, și că ei jucau rolul, în copilăria divină, al unor puteri cînd tutelare.

cînd ostile." (Fr. Vian, 1952, p. 280). Într-adevăr, lupta cu giganții își trage rădăcinile din miturile (și riturile) inițierii eroice, mituri (și rituri) în care tînărul este înconjurat, apărat, învățat și apoi supus la probe (lupte și înfruntări) de un grup inițiatic de războinici. Zeus — copilul divin — este crescut și protejat de o confrerie de tineri războinici : legendele arcadiene povestesc că „gigantul" Hiplodamas și confrații săi au apărat-o pe Rhea și pe fiul ei de mînia lui Cronos ; apoi, ei s-au revoltat împotriva lui Zeus și au fost fulgerați de acesta ; în Lykosoura exista o tradiție străveche, în care „gigantul" Anytos era reprezentat ca paredru al zeiței telurice Despoina : poziția și rolul său mitologic sînt identice cu cele ale lui Hiplodamas față de zeița-mamă Rhea și de fiul ei divin (vezi Fr. Vian, 1952, p. 239—240). Astfel, din motivele luptei consacratoare, în care tînărul inițiat („copilul divin") învingea pe cei care l-au crescut și inițiat — dovedind astfel „valoarea" și puterea sa — s-a dezvoltat, prin transformări succesive, tema epică a „Gigantomahiei", în care zeul învinge un grup înarmat de dușmani într-o luptă ce (inițial) era reprezentată ca o înfruntare de războinici egali și nu ca o dezlănțuire a stihiilor monstruoase și sălbatice (idem, p. 20—26 și 268, 277 și 283). Noul mit (cel din „Gigantomahie") a preluat elementele și opozițiile slăbite din vechile istorii sacre, inversîndu-le (protectorii devin adversari) pentru a obține astfel alte seturi de opoziții, mai puternice și mai semnificative. În același sistem mitologic, un caz elocvent de generare de narațiune, prin inversarea unor roluri, este acela al conflictului dintre Poseidon și gigantul Polybotes. Ultimul este o transformare a unui străvechi demon local, divinitate a lacurilor și a apelor adînci și învolburate (vezi Fr. Vian, 1952, p. 231). Asociat zeiței Gea sau, în alte istorii, fiicei lui Merops, Klythia, — și ea străveche zeitate chtoniană, — Polybotes, era o figură sacrală ce avea cam aceleași atribute (fecundatoare, acvatice, chtoniene) ca și Poseidon. Dar „inovația capitală a epopeii arhaice a fost imaginarea unei «acțiuni concertate» a întregului pantheon helenic. Astfel, a trebuit inventat, pentru fiecare zeu, un adversar pe măsura sa." (idem, p. 232). Prin urmare, atributele lui Polybotes au fost

inversate, creîndu-se astfel un cîmp de tensiune între el și Poseidon ! Cele două figuri sînt acum gata să se înfrunte pe scena grandioasă a „Gigantomahiei", iar înfruntarea lor e resimțită cu atît mai acută, mai aspră, cu cît atributele lor sînt (acum) simetric opuse.

Modelul inversiunilor ce afectează vechile „istorii sacre" poate fi folosit și în lectura episodului violării zeiței Hera de către giganți. La origine, probabil, un vechi „hieros gamos" între zeița-mamă și paredrul războinic, acest moment epic este răsturnat în „Gigantomahie" : pentru a reuși să-l înfrîngă pe regele giganților Porphyrion (deci pe omologul și dublul său) Zeus îl face să se îndrăgostească de Hera. În timp ce acesta, uitînd de luptă, se repede să o îmbrățișeze pe atrăgătoarea zeiță, Zeus îl fulgeră (vezi Fr. Vian, 1952, p. 175). Motivul pasiunii neîmplinite apare și la Ixion, cîndva și el divinitate supremă (vezi atributele sale solare și pirice — M. Grant, J. Hazel, 1979, p. 199—200) : drept pedeapsă pentru faptul că a rîvnit la Hera, Zeus îi scoate înainte o întruchipare efemeră, un nor ce seamănă leit cu zeița dorită. În toate aceste povestiri se recunosc elemente inversate ale vechilor „căsătorii divine" ce uneau demoni și divinități locale cu Marea Zeiță, stăpînă a firii și a naturii. Hierogamia de odinioară apare acum ca agresiune, ca atentat la sacralitatea zeiței, iar împlinirea ei este înlocuită printr-o „păcăleală" a lui Zeus. Consecința : eroul „revoltat" este aspru pedepsit, plătind cu viața încercarea de a-și depăși condiția și de a rîvni la statutul olimpienilor.

O altă tradiție îl așează însă chiar pe Zeus în această ipostază de agresor și mire nedorit. Înainte de căderea lui Cronos, Zeus se unește pe ascuns cu Hera ; ca de obicei în aceste situații, el își păcălește iubita ce îl respinge, metamorfozîndu-se într-o vietuitoare nevinovată și atrăgătoare : de data aceasta el va lua chipul unui cuc (vezi J. Lindsay, 1974, p. 300). Din această unire se va naște Hephaistos. Marie Delcourt explică această povestire prin recursul la obiceiul „progamiei" practicat în Naxos (vezi M. Delcourt, 1957, p. 34) ; povestirea nu are însă legături atît de stricte cu ritul ; aceeași istorie este narată și în cazul unirii dintre Hera și gigantul Eury-

medon, unire în urma căreia se va naște Prometeu (vezi Fr. Vian, 1952, p. 175). E vorba deci de o temă mitologică străveche, aceea a hierogamiei ce unește zeița fecundatoare cu un paredru — tînăr războinic, fie el gigant sau — ulterior — zeu olimpian.

În urma hierogamiei dintre Zeus și Hera se naște, după cum am spus, Hephaistos. Legenda spune că Hera, văzînd alcătuirea hidoasă a zeului „cu picioare strîmbe", l-ar fi aruncat din Olimp în Ocean, unde ar fi fost primit și crescut de zeița Thetis. Analiza cercetătoarei franceze Marie Delcourt asupra zeilor magicieni și „înlănțuitori" relevă faptul că, în miturile străvechi, saltul în apă era un semn al inițierii și o etapă ce precede dobîndirea științei sacre. Mitul ulterior inversează însă valorile și face ca plonjonul să fie o pedeapsă ce atinge zeul deja mutilat (mutilarea fiind alt semn al inițierii în tainele magiei — vezi M. Delcourt, 1957, p. 111, 126 și 136). Aceeași inversiune a saltului consacrator în pedeapsă poate fi semnalată și în cazul povestirilor lui Icar, a lui Hypnos (aruncat de Zeus că a ajutat-o pe Hera în uneltirile ei) sau Dionysos (în înfruntarea cu Lycurg). În toate aceste cazuri, căderea afectează figuri mitologice cu vădite atribute de magicieni, stăpîni pe „arta" legăturilor magice, fie ele făurite prin „tèhne", vrajă sau extază și mantică. Plonjonul inițiatic este inversat aici în pedeapsă, fapt ce amplifică dimensiunile unor opoziții narative și permite o lectură polivalentă a textului, o lectură ce invocă mai multe coduri culturale pentru descifrarea ei corectă.

Într-o fermecătoare lucrare, savantul american Jack Lindsay ne propune o dublă analiză a povestirilor țesute în jurul fatidicului personaj al Elenei : e vorba de o lectură literară (Elena „femeia") și de una mitologică (Elena „zeița"). Dacă urmărim cu atenție avatarurile epicului, observăm că „istoria" Elenei apare ca o suită de transformări și inversiuni : „Zeița căsătoriei sacre (hierogomia — n.n.) — fie ea Copacul reprezentat prin cultul statuii de lemn, fie Pasărea apărînd în anumite momente ale epifaniei — devine Eroina luată cu forța de răpitorul ei și aducînd dezastrul asupra neamului ei. Însoțitorii sau ghizii din timpul ședерii în lumea de dincolo, în întu-

nericul pămîntului, devin acum răpitorii ei." (Jack Lindsay, 1974, p. 330). La originea întregului complex narativ al răpirii Elenei s-ar afla deci o poveste inversată, poveste legată de tribulațiile zeiței naturii, de nașterile și disparițiile ei periodice : „...marea zeiță minoică, stăpîna și mamă a pămîntului (...) poseda un mit ritual al plecării peste mare, iar unele răpiri (de aceeași factură cu acelea asociate ulterior cu Persefona și Kore) erau explicația dispariției ei. (...) poveștile eroinelor răpite s-au dezvoltat din acest model, iar povestea Elenei, fie că-și are sau nu originea într-un asemenea mit ritual, a fost oricum puternic afectată de acesta." (idem, p. 81).

Paradoxul „istoriilor" Elenei este acela că o divinitate a vieții, a fecundității firii și societății, se transformă într-un personaj care aduce moartea, războiul și dezastrul. Acesta este un proces narativ și simbolic care afectează numeroase „istorii sacre" străvechi, și care, totodată, duce la inversarea valorilor pentru o seamă de obiecte și semne esențiale din miturile și riturile antice. Să luăm, spre exemplu, cazul darurilor și al zeițelor (și personajelor) dăruitoare și dăruite. La căsătoria sa cu Peleu, Thetis primește un dar ; Afrodita îi dăruie Elenei un colier ; tot un colier primește și Harmonia, de la soțul ei Kadmos : „Asemenea daruri creează și sporesc viața sau o fac divină." (J. Lindsay, 1974, p. 179). Pandora însăși, figură ambiguă, înnegrită și blestemată de poeți, primește și dă daruri. În vechime însă „Pandora era Gé Pandoteira, prea-buna, cea care dăruie toate cele ce sînt ; termenul e utilizat mai tîrziu pentru Demeter și pentru Natură. Harmonia era protectoarea și demonul prosperității din Theba ; ea, ca și Pandora, cunoștea un «anodos», un ritual de primăvară, de renaștere și revenire din pămînt. Colierul este o formă mitică pentru ghirlanda de frunze și flori ce aparținea zeiței atunci cînd ea își făcea apariția odată cu primăvara : ghirlanda e strîns asociată și cu Elena, în reprezentările ei arhaice. În povestea Thebei, colierul devine o sursă de conflicte și dezastre, tot astfel cum Pandora devine o capcană pentru bărbat, în istorisirea hesiodică. În același fel, Elena, zeița pămîntului, devine centrul unui conflict." (idem, p. 180)

Astfel, pe parcursul devenirii sale, trecînd dintr-un context socio-cultural în altul și trebuind să facă față altor solicitări funcționale și semantice, tema epică a Elenei își inversează valorile, păstrînd, prin această răsturnare de semne, codurile majore și deschiderea amplă a opozițiilor semnificative esențiale. Povestea vieții, morții și renașterii zeiței stăpînă a firii, a călătoriei ei chtoniene în prezența cuplului divin este transformată în istorisirea răpirii unui personaj de excepție, personaj care prin calitățile sale aduce nu viața și prosperitatea, ci moartea și războiul. Astfel inversată, povestea Elenei păstrează o rezonanță deosebită, este densă și semnificativă, și servește ca limbaj de meditație asupra problemelor grave pe care le ridică noile structuri sociale și noile evenimente istorice cu care era confruntată civilizația helenică în acea perioadă (vezi, în amănunt, J. Lindsay, 1974, p. 180, 313—314, 326—332).

În exemplele citate, ne-am întîlnit frecvent cu schema epică a hierogomiei. Ea prezintă avatarurile unui cuplu format din zeița atotputernică și fecundatoare și paredrul masculin, viguros și (adeseori) triumfător în lupta cu un adversar (simbol al haosului și al morții). Figurînd (narativ) o taină a lumii, această „istorie sacră" pune în mișcare un vast sistem de opoziții simbolice, în măsură să ofere un model mitic al esenței și devenirii întregului univers. Ea cuprinde astfel, în multiplele ipostaze ale cuplului (zeița apărea ca fecioară, soție și mamă, iar paredrul ca tînăr viguros, soț și apoi bătrîn decrepit), relațiile dintre viață și moarte, fecunditate și sterilitate, tinerețe și bătrînețe, masculin și feminin, benefic și malefic, cosmic și haotic etc.

Preluat din fondul egean în corpusul narativ al aheilor, cuplul nu s-a dizolvat, nu și-a pierdut autonomia; în schimb, el s-a „relaxat" slăbind unitatea și coerența semnelor sale. Exemple ale relaxării structurii și ale modificării de atribute sînt cazurile în care zeița-mamă devine doică (Hera pentru Herakles ori Thero pentru Ares) sau în care tatăl divin (din sistemul prehelenic) devine un simplu muritor (cazul lui Amphitrion — vezi M. Untersteiner, 1972, p. 74—75). Pe același traseu al transformărilor narative se înscrie și povestea lui Tantal.

Adorat în Peloponeș, figurat ca o străveche zeitate tutelară, el era paredrul unei divinități a firii ce se numea Atalanta. Ulterior, prin transformarea istoriei sacre în legendă, Tantal trece pe o altă orbită a povestirii și apare ca un dușman al zeului suprem; adversitatea sa se manifestă prin încercarea (eșuată) de a se împreuna cu zeița soție și mamă: Hera. Gestul sacral al hierogamiei este inversat și devine act profanator, iar paredrul victorios și fecund figurează ca răzvrătit și dușman al ordinii instituite de Zeus. La rîndul ei Atalanta apare ca o fecioară sălbatică și virgină, care refuză căsătoria și care își supune pețitorii la o probă maritală cumplită și sălbatică. Cucerită totuși de Hippomenes, ea săvîrșește un sacrilegiu în templul zeiței Afrodita și este preschimbată în leoaică (simbol, după cei vechi, al frigidității și sterilității; vezi M. Detienne, 1977, p. 108). Din nou semnele sînt inversate, căci zeița fecundă este văzută acum fie ca o virgină sălbatică, fie ca o soție blestemată să nu aibă parte de fructul împreunării.

Cuplul paredru—zeiță atotputernică (soție și mamă) cunoaște, în tradiția epică a Greciei antice, o mulțime de ipostaze și variante. Desigur, nu în toate cazurile rolurile sînt inversate (astfel, paredrul poate fi iubit refuzat — Hippolyt și Artemis — sau erou protejat și condus în viață — Diomede ori Ulise și Atena). Inversiunea pare a fi însă completă în cazul cuplului Apollo—Cyrene, ce are, la origine, aceeași rădăcină cosmogonică și fecundatoare, specifică mitologiei mediteraneene. Evoluînd prin timp povestea lor se schimbă, astfel încît Pindar, în *Pythianica a IX-a,* consemnează o altă tradiție: străvechea Cyrene Potnia, chtonică și fecundă, devine o fecioară sălbatică și virgină, iar Apollo, paredru pasiv, apare ca răpitor activ și dominant.

Exemplul, însă, cel mai elocvent este acela al lui Oedip. Povestea sa e binecunoscută și ea a avut parte de un ecou cultural și de o „posteritate critică" de excepție. Nu vreau să reiau aici toate dezbaterile, cheile simbolice și teoriile ivite din această străveche istorisire; mă interesează doar povestirea ca atare și mișcarea ei prin timp. Deci, dacă dăm la o parte aura „tragică", morala filozofică și umbra psihanalitică ce înconjoară

viața acestui personaj, recunoaștem și aici aceeași schemă epică și aceeași „istorie sacră" ce aduc în scenă cuplul divin zeiță fecundatoare — paredru victorios. Unirea lui Oedip (demon al fecundității și puterii — vezi Gh. Mușu, 1971, p. 69) cu zeița-mamă (a întregii firi) nu reprezenta (în sistemul inițial) o greșeală umană, ci un simbol mitic, cu funcții sacrale precise (vezi M. Untersteiner, 1972, p. 331). Este vorba deci de un „hieros gamos" între „regele sacru Oedip" și „marea zeiță a pămîntului" — sau, cel puțin, aceasta este imaginea mitică din care „a luat naștere apoi legenda căsătoriei dintre el și mama sa". (Gh. Mușu, op. cit., p. 57—58). În textul homeric, codul care semnifică și ordonează acest motiv nu mai este cosmogonic, ci moral și juridic : e vorba de „fapta de spaimă și groază" a fiului care și-a ucis tatăl și care s-a împreunat cu mama sa. Astfel, valorile sînt deja inversate, deoarece în locul tînărului creator și luminos apare eroul tarat, care, depășind granițele omenescului și călcînd interdicțiile fundamentale, atrage asupra sa tot răul din lume. Tot astfel, în locul zeiței atotstăpînitoare și generatoare de viață sacră se află acum Iocasta, mama-soție pasivă și victimă nevinovată a unui joc tragic al soartei. Și în acest caz, cred că inversiunea se datorează aceluiași mecanism narativ, ce pune în mișcare poziția culturală a unui text (atributele de gen), structura codurilor interpretative și repartizarea rolurilor epice. Schimbarea de mediu și ideologie a făcut ca textul să ocupe o altă poziție, să răspundă unor alte solicitări și să îndeplinească alte funcții culturale ; în același timp însă, aura sa simbolică a rămas una privilegiată, iar sistemele de opoziții pe care el le pune în mișcare nu s-au degradat în valori minore, ci au păstrat o complexitate de paliere și o mare bogăție de coduri asociate. Pe acest fond s-a putut produce inversiunea de atribute ce a întors povestea pe dos și a condus la ipostazierea în personaj negativ a paredrului fecundator și victorios. Pe același fond generic s-a putut produce și reorganizarea unităților narative, astfel încît valorilor inversate să le corespundă un scenariu epic adecvat, adică o succesiune de întîmplări care să conducă la deznodămîntul binecunoscut.

Presupunînd că exemplele citate pînă acum au fost convingătoare, putem trece la cel de-al doilea aspect al problemei pe care o discutăm : procesele și etapele prin care se realizează transformările narative. C. Lévi-Strauss vorbea de un „pasaj — limită" peste care textul trece, după o anumită slăbire structurală și sărăcire epică, recîștigîndu-și vigoarea și forța de sugestie. Și, identificînd existența acestui punct critic, autorul francez se întreba, nu fără un oarecare patetism retoric : „Cum să dăm un conținut concret acestui dublu mecanism de slăbire a opozițiilor și de răsturnare a corelațiilor, mecanism a cărui coerență formală am reușit să o verificăm ?" (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 220). Într-adevăr, aceasta este întrebarea : cum se produce acest salt, ce fenomene și modificări au loc în structura textului facilitînd depășirea punctului de criză și reconstrucția ansamblului narativ ?

Pentru elucidarea acestui aspect, voi aduce în discuție un caz ce mi se pare revelator : modul în care mitologia scandinavă este preluată, prelucrată și retranscrisă de Saxo Gramaticus în *Gesta Danorum*. Desigur, e vorba aici de un filtru personal și individualitatea autorului nu trebuie ignorată în acest proces de „reașezare" a mitului într-o altă matrice epică ; totuși, ea nu constituie un factor determinant, deoarece gîndirea unui autor ce scrie în plin Ev Mediu timpuriu este supusă unor constrîngeri artistice și ideologice mult mai puternice decît opțiunile de cultură și gust proprii unui singur individ. În felul acesta, transcrierea ține mai puțin de aleatoriul individual și mult mai mult de mecanismele generice ale gîndirii colective.

Cele care se amestecă în această „gesta" sînt, după opinia mea, codurile de lectură : unele sînt cele ale unei „mitologii gîndită în termeni de istorie", altele țin de „o mitologie romanescă", altele par a veni dintr-o mitologie încă activă, dar nestăpînită în toate conexiunile ei. Lucrul acesta se datorează procesului labirintic și șovăitor prin care s-a realizat scrierea unui asemenea text. După G. Dumézil, redactarea lui Saxo a mers pe

următoarea matcă : „Ceea ce nu s-a putut umaniza și nu a putut fi introdus ca atare în biografia lui Hadingus din această «saga» a fost inserat ca o paranteză cu caracter încă mitologic, privind nu regatul Danemarcei, ci întreaga Europă («totam Europam»), și avînd drept eroi nu oameni ordinari, ci magicieni diverși, posesori sau uzurpatori ai atributelor divine («tituli divinitatis»)." (G. Dumézil, 1970, p. 104). În zonele în care perspectiva de lectură era de tip romanesc, evenimentele și personajele au fost transpuse în mod direct, fără modificarea sistemului de roluri. Iată, spre exemplu, viața eroului principal, Hadingus. Ea calchiază modelul mitic al „istoriei sacre" a zeului Njödr. Această divinitate a mării și a fertilității forma un cuplu cu zeița Skadi, divinitate a pădurii și a vînătorii. În roman, această relație e refăcută prin căsătoria dintre Hadingus și sălbatica regină Regnilda ; după un timp între cei doi soți încep aprige certuri, deoarece eroul ducea dorul mării și al călătoriilor, iar eroina tînjea după întunericul pădurii. Căsătoria celor doi eroi atît de nepotriviți este, după G. Dumézil, „o adaptare stîngace a ceea ce în mit era logic legat și armonios construit" (idem, p. 44). Aceeași transpunere directă (chiar dacă stîngace în plan epic) apare și în ceea ce privește evoluția eroului. Zeul Njödr era un zeu cu două fețe, ce media între zeii Vani (alături de care își începea viața) și zeii Ases (cu care se alia în final). Analogic, Hadingus cunoștea inițial o viață incestuoasă, dominată de plăceri și de jocul cu formele inferioare ale magiei (elemente tipice pentru modelul sacral al zeilor Vani), fiind apoi inițiat de Odin și condus spre o existență de tip eroic (atribute definitorii pentru universul zeilor Ases). În general, Saxo transpune termen cu termen istoria mitică în fabulație liberă, inventînd, pentru justificarea acestor relații „pre-fabricate", o „cauzalitate romanescă" bazată pe jocul psihologiilor, al întîmplărilor ori al hazardului. Există însă și cîteva situații de excepție. Astfel, în zonele ce au rămas sub conul de umbră al mitologiei și al codurilor ei, textul și-a inversat semnele, în așa fel încît, spre exemplu, „una din cele două soții ale lui Njödr, a doua (prima fiind, în mod incestuos, sora sa) este o uriașă, și una din

cele două soții ale lui Hadingus, doica sa voluptuoasă (a doua fiind Regnilda), este, de asemenea uriașă. Totul se petrece ca și cum, din acest punct de vedere, situația din mit s-a întors pe dos în saga : a doua căsătorie a lui Hadingus (cu Regnilda) și a doua a lui Njödr (cu Skadi) își corespund în ceea ce privește fabulația (căsătorie fără incest, identificare după picior sau talpă, mai tîrziu discuții pentru sau contra vieții pe malul mării) ; dar, în ceea ce privește locurile ocupate de femeia-uriașă și de cealaltă femeie în cele două căsătorii succesive, ele sînt inversate." (idem, p. 89). O altă situație elocventă pentru păstrarea unor semnificații complexe, de natură mai degrabă mitologică decît romanescă, este aceea a cuplului antinomic Baldr și Hödr, transpus în „saga" sub numele de Balderus și Hontherus. Aici, în mod aproape sistematic, atributele sînt inversate (astfel încît Balderus este eroul negativ, iar Hontherus cel pozitiv), iar caracteristicile tipice unuia sînt transferate celuilalt (idem, p. 161—169). Georges Dumézil explică aceste procese prin formule de tipul „Saxo a vrut...", ...„aceste inversiuni sînt un procedeu al lui Saxo...". Totuși, inversiunile datorate voiței, neștiinței, scăpărilor sau intervențiilor lui Saxo nu au un caracter aleatoriu — cum ar fi firesc — ci unul sistematic. Faptul că același procedeu narativ este folosit și de alți creatori, colportori ori redactori ai străvechilor povestiri, în locuri și momente diferite, dar în situații culturale analoge (trecerea unui text de la o „poziție" de gen la alta), mă îndeamnă să cred că e vorba de un proces cu caracter general, de o constantă a dinamicii și evoluției textelor literare.

Exemplele oferite de *Gesta Danorum* arată în mod elocvent ce se întîmplă cu textul literar pe parcursul transformărilor sale narative. Schematizînd acest proces dialectic, pot spune că „istoria" devenirii epice cunoaște doi timpi : întîi „alegerea" unui anume tip de transformare (prin jocul dintre cele trei dimensiuni ale modelului propus) și apoi „re-facerea" textului într-o nouă alcătuire și desfășurare narativă. Relația triadică dintre codurile interpretative, funcțiile socio-culturale (genuri) și ansamblul rolurilor și atributelor narative determină — după cum spuneam — căile spre care se poate în-

drepta devenirea unui text literar. Ea intră în acțiune în acele momente de „criză", în care textul trebuie să facă față unor noi condiții și solicitări de context sociocultural, și în care întreaga sa existență este pusă sub semnul întrebării. După ce trece de acest prag, după ce își conturează noul său statut cultural, textul *se reconstruiește* pentru a pune în acord vechile structuri cu cerințele și cadrul în care el începe să funcționeze. Pe parcursul acestui proces are loc un nou fenomen : *redistribuirea* funcțiilor epice, re-împărțirea atributelor specifice fiecărui erou ori fiecărei acțiuni și adăugarea unor noi întîmplări și caracteristici în măsură să umple golurile lăsate fie de pierderile anterioare, fie de reașezarea pe alte orbite a elementelor deja existente. În această etapă a devenirii sale, *textul se re-face de la coadă spre cap, de la deznodămînt spre intrigă*. Lucrul acesta poate părea ciudat pentru civilizația noastră care, crescută pe trunchiul unor veacuri de raționalitate și pozitivism și hrănită cu sevele unei literaturi atente mai ales la viața individului și la psihologia sa, gîndește totul în termenii traseului de la cauză la efect, de la meditație și hotărîre la faptă și consecință. Pentru noi totul are un început și o cauză, iar mersul povestirii trebuie să ducă de la premisele întîmplării la împlinirea lor. Orice faptă implică un „de ce", adică o cauză și o motivație; în felul acesta, din punctul nostru de vedere, povestirea se construiește de la un eveniment declanșator către un eveniment deznodămînt. Cum veacurile istoriei noastre au fost umaniste și psihologiste prin vocație, începutul a fost gîndit în termeni de opțiune individuală, de trăire, suferință, speranță, greșeală și păcat. Astfel, pentru mentalitatea noastră, acțiunea e determinată de personaj și se împlinește în și prin transformările acestuia.

Cu totul altfel stau lucrurile pentru gîndirea și povestirea de tip arhaic. Aici domină acțiunea și nu personajul. * După o formulă expresivă eroii „sînt mai curînd mijloacele decît scopurile povestirii." (Cl. Bremond, 1981, p. 40). Narațiunile străvechi cuprind o adevărată revărsare de întîmplări și evenimente, care nu sînt nici hotărîte și nici influențate de atitudinea, gîndu-

rile ori opțiunile personajelor pe care le pun în mișcare. Primatul acțiunii se explică prin faptul că povestirea funcționează aici ca o „unealtă a gîndirii", ca un model redus al realului, prin care și asupra căruia se gîndește și se experimentează cu și asupra lumii înconjurătoare. Prin urmare, în povestirile străvechi se poate întîmpla orice, din punctul de vedere al personajului (ce e supus la fel și fel de aventuri neașteptate), dar se întîmplă numai anumite lucruri, din punctul de vedere al mecanismelor conceptuale subiacente (care exprimă anumite relații și efectuează anumite operațiuni de tip logic prin intermediul evenimentelor povestirii). Invazia de întîmplări din aceste texte se află deci în raport de inversă proporționalitate cu structura psihologică a eroilor : cu cît aventurile lor sînt mai numeroase, cu atît mai simplă și mai schematică este alcătuirea și motivația lor lăuntrică. De altfel, în cadrul acestor povestiri, personajele apar doar ca niște „predicate simbolice ale acțiunii" (C. Whitman, 1958, p. 223), ca niște atribute secunde ale acesteia. Ele au, în ansamblul unui corpus narativ, același rol pe care îl au conceptele într-un sistem logic (și se definesc, ca și acestea, prin interferențe — nu însă de atribute logice, ci de acțiuni tipice) ; în același timp, acțiunile cuprinse în acele povestiri au funcții identice cu cele pe care le au, într-un sistem de gîndire, judecățile și raționamentele logice (ele permit operații și manipulări, la scară redusă, a datelor concrete ale realului).

Deznodămîntul unei povestiri (relația pe care el o stabilește) funcționează ca o „concluzie" a întregului traseu al „gîndirii prin poveste" și cuprinde, în structura lui, adevărul și configurația conceptuală ce trebuiau atinse prin această subtilă dialectică a mișcării narative. Această relație (ce implică întotdeauna un „operator binar") constituie miezul de semnificație esențial, care dă răspunsul la problema pe care gîndirea arhaică a încercat să o rezolve prin mersul povestirii. În ea se găsesc concentrate mai multe nivele ale realității, reunite prin opoziția (ori conjuncția) unor simboluri mitologice majore ; acest lucru explică ambiguitatea și polivalența

ei semantică (pe de o parte) și durata și puterea ei de propagare prin epoci și medii diferite (pe de alta).

Atunci cînd povestea începe (prin circulație și contact cu medii „neprielnice") să se destructureze, elementul cel mai stabil și mai greu atacabil este tocmai relația din finalul ei. Aceasta rămîne, în general, aceeași, chiar dacă se schimbă codurile ce o interpretează, valorile elementelor ce o conțin sau rosturile cu care ea intră în ansamblul narativ. Rămîne aceeași pentru că ea cuprinde adevărul ultim și fundamental al povestirii, nucleul simbolic revelator și schema logică primară, ce susține întregul angrenaj al mișcării narative. Pentru că totul este sintetizat aici, textul se face și se reface „cu ochii ațintiți" către locul unde trebuie să ajungă, indiferent de statutul epic și consistența simbolică a elementelor pe care le manevrează pentru a-și atinge țelul. Din această cauză, autorii de povestiri construiesc mereu noi lanțuri epice, care trebuie să conducă, prin jocul unor înlănțuiri narative de tip divers, la același deznodămînt. * Fie că schimbă sau nu codurile, fie că inversează sau nu rolurile, ei trebuie să reordoneze elementele constitutive ale unui text, astfel încît să ajungă — totuși — la același deznodămînt și la aceeași relație finală. În acest proces se trece de la o „cauzalitate ideologică" bazată pe valori sociale, pe sisteme de reprezentări culturale complexe și pe o logică de tip mitic (toate presupuse și nu cuprinse în textul epic propriu-zis) la o „cauzalitate romanescă" bazată pe jocul liber al întîmplărilor, pe intriga psihologică, pe relațiile de adversitate ori de asociere dintre diversele personaje ale povestirii (vezi G. Dumézil, 1968, p. 107—109 și 1970, p. 122—123). Iată, spre exemplu, în cazul Draupadi este inventată, pentru a justifica legătura personajului cu toți cei cinci frați Pandava, o întreagă aventură, legată de plecarea lui Arjuna la vînătoare, de găsirea și pețirea miresii, de așteptarea mamei, de teama și nerăbdarea ei, de neînțelegerea și încurcătura ivită din amestecul celor două întîmplări. La fel, pentru a explica înfrîngerea atotputernicului Karna, prin căderea din carul de luptă (fapt cerut de modelul mitic), autorii *Mahabharatei* au născocit un „păcat al lui Karna" care din greșeală a omorît cîndva una dintre vacile sfinte

ale marelui brahman Rama și a fost blestemat să moară din cauza unei roți de car (vezi G. Dumézil, 1968, p. 137—138). Tot astfel, în istoria lui Oedip, pentru a se da sens „păcatului" și pentru a se explica drumul ce duce la el, au fost adăugate și apoi asamblate, într-o succesiune narativă coerentă, o seamă de episoade „justificative" cum ar fi dorința lui Laios de a avea copii (împotriva voinței zeilor), hotărîrea acestora de a-i distruge stirpea, mesajul oracular, copilul părăsit și regăsit, căutarea familiei, lupta și înfrîngerea monstrului ș.a.m.d. Toate acestea refac lanțul evenimentelor, îi acordă o nouă ordine și generează un nou sistem de cauze și justificări narative (vezi M. Untersteiner, 1972, p. 331—334).

Și mai elocvent este, pentru acest proces de făurire „à rebours", cazul lui Neoptolemus. După cum bine se știe, acesta este fiul lui Achile. Conform altor legende, fiul lui Achile se numea Pyrrhus. Dar Pyrrhus este unul dintre dușmanii și adversarii lui Apollo (sau al campionului său de la Delphi, Herakles). Sistemul este acum „șchiop", căci între Neoptolemus și Delphi nu există nici o legătură. De aceea, se inventează o poveste, în care Neoptolemus nu numai că este asociat oracolului, dar este și o victimă a sacerdoților de la Delphi (tot astfel cum Pyrrhus era înfrînt de Herakles). Dar ce legătură poate fi între fiul lui Achile și Delphi și din ce cauză își poate el afla moartea aici? Pindar susține, în *Peanul al VI-lea*, că Apollo a decis să nu dea bătrînețe celui care l-a ucis pe bătrînul Priam : învrăjbit de zeu, Neoptolemus se ceartă cu preoții din Delphi, iar zeul, drept pedeapsă pentru această profanare, îl omoară în templul său. În *Nemeeana a VII-a*, Pindar reia aceeași poveste, dar o mută într-un cadru mai „realist" : Neoptolemus a venit la Delphi ca să aducă trofeele din războiul troian ; în templu se iscă o ceartă în jurul animalului de sacrificiu și, din greșeală, Neoptolemus este lovit cu cuțitul de sacrificiu de un oficiant. Strabon, în schimb, e mult mai drastic : Neoptolemus a intenționat să prade templul lui Apollo și a fost, pe bună dreptate, omorît. Euripide (în *Andromaca*) spune că Neoptolemus a venit la Delphi ca să ceară socoteală zeului pentru moartea tatălui său, Achile. Preoții din Delphi îl ucid instigați de Oreste (de

ce Oreste ? — se naşte aici o altă povestire explicativă : Neoptolemus a răpit-o pe Hermiona, de care Oreste era îndrăgostit !). În toate aceste istorisiri, elementul central este acelaşi : moartea lui Neoptolemus în templul lui Apollo — moarte exemplară, analogă celei a monstrului Phyton (templul era aşezat tocmai în locul unde monstrul fusese răpus). Ca să ajungă aici, autorii antici au inventat diverse „cauze romaneşti", punînd în mişcare fel şi fel de întîmplări, creînd premise şi antecedente pentru diversele conflicte pentru a atinge în cele din urmă, sfîrşitul dorit : omorîrea lui Neoptolemus (vezi M. Delcourt, 1965, p. 37—41).

În sfîrşit, să amintim aici un alt exemplu interesant : este vorba de eroul Amphiaraos. Ghicitor vestit, el este cunoscut prin o seamă de fapte vitejeşti : participă la vînătoarea din Calydon şi la aventura Argonauţilor ; apoi ia parte la războiul celor şapte, unde îşi găseşte sfîrşitul înghiţit de pămînt. În vechime, Amphiaraos era un demon chtononian, revendicat de mai multe oracole subpămîntene. Astfel, demonul care ieşea din pămînt pentru a da răspunsul este (în mitul ulterior) înghiţit de pămînt. Conform tradiţiei legendare, Amphiaraos ştia că va pieri în războiul contra Thebei. Pentru a-l aduce totuşi în faţa zidurilor Thebei şi a-l face să dispară acolo înghiţit de pămînt, povestirea inventează un şir de întîmplări premergătoare : eroul se căsătoreşte cu Eriphyla, fiica regelui Adrastos. Nepoata acestuia, Argeia, se căsătoreşte cu Polynice, unul din fiii lui Oedip. Ca să-l convingă pe Amphiaraos să participe la „războiul său" contra Thebei, Polynice îi oferă în dar Euriphyeei un colier minunat, talisman (nefast, de fapt) al Labdacizilor. Astfel, împins din spate şi obligat să se alăture unei lupte sortite eşecului, eroul pleacă la Theba, nu înainte însă de a-şi blestema soţia şi de a cere fiului său, Alcmeon, să-l răzbune. Cu alte cuvinte, el îşi obligă fiul la matricid, faptă cumplită şi fără iertare în ochii vechilor greci. Vrînd să uşureze cumva povara acestei crime (obligatorie — din perspectiva datoriilor fiului faţă de cuvîntul tatălui, dar inacceptabilă din punctul de vedere al sistemului moral tradiţional, ce arăta că nu puteai lua

viața celei care ți-a dat-o), Apollodor complică povestea, adăugînd un nou păcat la zestrea de greșeli a Eriphylei : ea îl convinge pe Alcmeon să plece în războiul Epigonilor, fiind cumpărată cu daruri de către aceștia (vezi M. Delcourt, 1959, p. 33—46). Episodul narat aici este o copie a relației inițiale Eriphyla — Amphiaraos, și el are rolul de a da încă o cauză care să justifice răzbunarea lui Alcmeon. Astfel, în jurul lui Amphiaraos, se țes o seamă de povești care merg de la deznodămînt spre intrigă și care au rolul de a da o justificare narativă unor scheme epice deja existente (moartea lui Amphiaraos și matricidul lui Alcmeon).

La capătul acestor prezentări, pot spune, ca o sumară concluzie, că viața și devenirea textelor literare stau sub semnul incidenței a două serii de fenomene : pe de o parte jocul dialectic ce unește solicitările funcționale ale contextului (schimbarea atributelor de gen), orizonturile de semnificare (codurile interpretative) și structura narativă (arhitectura rolurilor) și, pe de altă parte, procesul constant de destructurări și restructurări, proces bazat pe menținerea unei relații epice fundamentale și pe realcătuirea unor noi lanțuri narative, ce depind de valoarea simbolică și de puterea de focalizare a acesteia. Primul mecanism relevă opțiunile care determină linia generală a mișcării unui text, iar al doilea dezvăluie etapele concrete prin care acesta își reface structura de profunzime și consistența epică specifică oricărui univers narativ închegat. Luate împreună, procesele amintite reprezintă cele două fețe ale aceleiași monede : viața textului de literatură orală, văzută ca o permanentă dinamică, ca o serie succesivă și neîntreruptă de transformări narative.

La răscruce de drumuri : teme comune și inversiuni narative în folclorul românesc

Cercetarea transformărilor narative nu constituie un aspect exotic al teoriei și hermeneuticii textului de literatură orală. Din contra, opinia mea este că aceste fenomene relevă o dimensiune *constantă* a mecanismelor structurale care definesc chipul lăuntric al unei povestiri și care, totodată, schițează liniile devenirii sale ulterioare. Exemplele pe care le-am adus pînă acum în discuție țin de zone și epoci diferite, eteroclite chiar : civilizațiile tribale ale Americii de Sud, cultura Greciei antice, perioada de început a Evului Mediu, străvechea epocă a redactării poemului indian *Mahabharata*. Diferențele de spațiu și timp se corelează însă fertil — din perspectiva investigației din această carte — cu o seamă de convergențe structurale, cu asemănarea și chiar identitatea proceselor narative pe care le-am identificat în capitolele anterioare. Această unitate în diversitate poate constitui (după opinia mea) un argument în favoarea validității ipotezelor pe care le-am propus. Și tot un argument îl poate constitui și cercetarea folclorului românesc. Analiza textelor folclorice, din perspectiva transformărilor narative, relevă aspecte inedite ale etapelor de construire și ale orizonturilor de semnificare prin care s-au făurit și s-au impus, prin timp și medii, creațiile cele mai valoroase ale folclorului românesc.

Pentru a susține ideile enunțate aici, voi aduce în discuție o zonă de contact și întrepătrunderi : aceea a întîlnirilor dintre colindă și baladă. Mă interesează, în acest teritoriu extrem de complex și polimorf, un singur

fenomen : interferențele tematice. Într-adevăr, o seamă de elemente comune apar în colinde și în balade : unele dintre ele sînt simple motive, unități ale expresiei poetice și nu ale conținutului narativ (amintesc, între acestea, imaginea secerișului funest, a ciobanului care și-a pierdut oile, a flăcăului paharnic la domnitor, ars de dorul părinților și al locurilor natale, a peților care vin să ceară mîna unei fete de la frații ei etc.). Toate acestea nu se articulează într-o succesiune epică, într-o înlănțuire de funcții narative și chiar secvențe : ele au un caracter static, pictural și descriptiv aproape, funcționînd ca *declanșatori* — ai aluziei simbolice (în colindă) ori ai unei alte structuri epice (în baladă).

O seamă de alte elemente comune au însă un caracter (mai pronunțat sau chiar strict) narativ. Mă gîndesc la teme precum aceea a înfruntării dintre ciobani *(Mioriția)*, a pescuitului fabulos *(Vidrosul)*, a fraților despărțiți și regăsiți *(Dobrișan)* ori a sacrificiului construcției *(Meșterul Manole)*. Deosebirea între colinde și balade stă, în aceste cazuri, în funcția pe care o capătă unitățile textuale în contextele socio-culturale deosebite în care apar : colinda este elementul central al unui ceremonial popular, intens ritualizat, în timp ce balada este un element secund al unei datini cu virtuți îndeosebi spectaculare. Colinda este integrată funcțional în ceremonialul colindatului (și al datinilor anului nou), astfel încît semnificația ei și semnificația și funcționalitatea elementelor sale depind de structura, orientarea și sensul întregului ansamblu cultural. Balada ocupă o poziție mai liberă, fiind mai puțin conectată la datina în care, îndeobște, apare : nunta. Ea are un rost anume, dar nu unul vital : în structura ceremonialului, secvența recitării baladei nu e obligatorie (e dorită, resimțită ca necesară, dar nu e indispensabilă bunului mers al datinei și împlinirii scopurilor ei). De altfel, balada poate apărea și în alte contexte culturale (ospățul ori șezătoarea) — lucrul este însă cu totul imposibil pentru colindă.

Aceste deosebiri funcționale își află ecoul și în structura textuală : în colindă „accentul nu cade pe povestire, pe relatarea unor fapte, ci pe urare ; conflictul este mai mult simbolic, rezolvarea lui interesînd nu finalizarea

mesajului narativ ca atare, ci potențarea funcției rituale a poemului." (M. Pop — P. Ruxăndoiu, 1976, p. 249). Ceea ce înseamnă ruperea de canoanele epicului propriu-zis, salturile și incoerențele de succesiune narativă a funcțiilor, ralanti-ul povestirii, condensarea simbolică, potențarea unor elemente non-epice ale textului în defavoarea altora, mai epice. Prin urmare, în colindă „dacă structura epică este imperfectă pînă la ilogic, structura ca poezie rituală, cu funcție de urare, este perfectă. (...) Dacă într-un mesaj epic propriu-zis, elementele descriptive sînt subordonate cu totul structurii narative, într-un mesaj ritualic aceleași elemente apar pe plan de egalitate cu cele narative, și, în consecință, își permit inadvertențe logice." (idem, 162). În schimb, funcția baladei este „social-educativă, în sensul foarte larg al cuvîntului" (idem, p. 279), ceea ce permite, evident, o largă libertate de construcție elementului epic propriu-zis. Balada oferă modele de comportament (pozitive sau negative) și prezintă situații limită în care și prin care sînt aduse-n discuție concepte morale fundamentale ; pentru a ajunge aici, balada construiește diferite acțiuni, pune față-n față diferite personaje (exponențiale) și imaginează variate formule de deznodămînt. În toate aceste cazuri asupra baladei nu presează contextul ritual imediat (cu tensiunea sa către eficiența ceremonială, cu funcțiile sale sociale ori sacrale, cu obligativitatea secvențelor rituale și cu integrarea textului în contextul simbolic general) ci, mai degrabă, contextul mental general, ethos-ul specific unei epoci, unui mediu, unui orizont cultural anume. De aici și tehnicile diferite de manipulare a substanței narative : „Epicul în colindă, acolo unde apare, e subordonat pe de-a-ntregul semnificației interpretării ce i se dă ; el trăiește numai prin valoarea lui simbolică, prin ceea ce poate el însemna în contextul funcțional al colindei" ; și, în consecință : „Se poate spune că balada se hrănește din miezul și din amploarea faptului, colinda din semnificația lui." (Ov. Bîrlea, 1967, p. 340).

Deosebite în planul funcțiilor socio-culturale și al libertății epicului, balada și colinda se aseamănă în privința poziției codurilor ce le subîntind și a finalității mesajului lor. Amîndouă presupun un orizont semantic

major, bazat pe maximalizarea opozițiilor constitutive ale textului narativ. Amîndouă pun în ecuație concepte culturale esențiale, definitorii pentru „weltanschauung"-ul arhaic românesc : în consecință mesajul lor e dens, revelator, iar lectura la care e supus textul nu poate fi niciodată una strict imanentă, transparentă, lipsită de aportul unui cod semantic superior.

Acestea ar fi relațiile de natură funcțională între textele-colind și textele-baladă. În ceea ce privește raporturile genetice, cred că și unele și altele se dezvoltă dintr-un trunchi structural comun. Nu cred că baladele sînt forme tardive și amplificate ale colindelor și nici că acestea din urmă ar fi ipostaze sărăcite și fragmentare ale corpusului baladesc. Apărînd însă în medii și epoci diferite, cele două tipuri de texte au o poziție diferită față de modelul genetic : colinda continuă linia arhaizantă (menținînd elemente ilogice, nemotivate, structuri condensate și sensuri simbolice, cu rezonanțe în codul mitologic), în timp ce baladele au o mai mare autonomie față de punctul de plecare, adăugînd noi și noi elemente epice, umplînd golurile lăsate de aluzia simbolică prin materia narativă cu rol explicativ, dezvoltînd elementul psihologic și reducînd mitologicul la etic și social.

Prima temă narativă comună pe care o aduc în discuție este aceea a *Mioriței*. Variantele colind cunosc o schemă epică redusă, bazată, după formula lui Adrian Fochi, pe două „nuclee tematice" : „cadrul epic inițial" (ce cuprinde „locul dramei, transhumanța, ciobanii, hotărîrea ciobanilor și cauzele omorului") și „testamentul ciobanului" (cu „reacția ciobanului, locul îngropării, obiectele îngropării și plîngerea oilor" — vezi Ad. Fochi, 1964, p. 222). Prin repartiție geografică și prin frecvență statistică (atît în variantele colind, cît și în cele ale baladei), episodul „testamentului ciobanului" se impune, de la distanță, ca inima acestei teme, ca elementul central, a cărui lipsă ar însemna desființarea întregului ansamblu poetic (idem, p. 223). Argumentele statistice (pe larg analizate de folcloristul amintit) pot fi completate cu alte puncte de vedere, dezvoltate pe baza unei cerce-

tări de tip funcționalist. Presupun că tema ciobanului ucis s-a închegat, în formele ce le cunoaștem astăzi, în texte cu caracter ceremonial. Apariția ei și în contextul colindatului a fost cerută de realitatea vie, concretă a vieții satului arhaic. După cum se știe, funcția principală a colindatului este aceea de urare : ea se realizează prin formule tip sau prin conținutul epic și descriptiv al colindei. Ceata de colindători posedă un anumit repertoriu tematic, pe care îl adecvează unor situații particulare, în funcție de obiectul urării și de finalitatea ei. Urarea „prin poveste" are loc datorită identificării personajului (real) colindat cu un personaj imaginar din textul colindei. Omul este pus astfel într-o ipostază de excepție, este identificat cu un prototip (mitologic sau legendar) și este integrat într-o acțiune cu valoare consacratoare (de exemplu : flăcăul din sat devine eroul care prinde leul și îl aduce legat în gospodăria sa ; fata din casă apare ca o frumoasă Cosînzeană, pe care o pețesc mai mulți feciori sau care este invidiată, pentru chipul și hărnicia ei, de o mîndră împărătească ; ș.a.m.d.).

Mioriția-colind se cînta la acele case unde se petrecuse, de curînd, moartea unui cioban. Rostul ei era de a controla momentul de criză, prin transfigurarea evenimentului real, tragic, într-un eveniment fabulos, care, fără a pierde nimic din tragismul său, oferea un sens superior și o aură simbolică consacratoare. Prin subsumarea faptului particular la un model cultural generic se realizează un efect de „catharsis", o eliberare de sub presiunea dramei apropiate și o depășire a morții, prin ipostazierea ei într-o „gesta" mitologică. Nu orice poveste este capabilă să producă o asemenea descătușare, să împlinească „saltul în metaforă" și ridicarea de nivel ontologic dorită de comunitatea tradițională. O asemenea poveste consacratoare trebuie să se construiască în jurul unui element simbolic dens, revelator. „Testamentul ciobanului" oferă tocmai această constelație simbolică, această deschidere cathartică și consacratoare, necesară *contextului în care* era cîntată și *scopurilor pentru care* era cîntată colinda „Mioriția". Ideea de bază a acestui nucleu epic este aceea a perpetuării vieții, a prelungirii existenței ciobanului printr-o „post-existență simbolică". Acest

gînd poetic este evident atunci cînd analizăm „conotațiile" implicate de dorința sa de a fi îngropat în stînă, alături de uneltele sale : „Ciobanul speră să beneficieze de o post existență «sui-generis», căci toate aceste obiecte, instrumente și unelte ori arme specifice modului de viață pastoral, indică o prelungire simbolică (i. e. rituală) a activității sale. Concepția subiacentă este arhaică și poate fi identificată în multe culturi aflate în stadiu etnografic : o viață întreruptă în mod violent se continuă prin altă modalitate de existență. În exemplul nostru se poate ghici aceeași idee obscură : post-existența ciobanului în anumite obiecte caracteristice este asigurată tocmai prin moartea sa violentă (...). «Existența» ciobanului se continuă prin prelungirea simbolică a activității sale profesionale." (M. Eliade, 1970, p. 237).

Ideea transfigurării morții și a depășirii ei printr-o posibilă „post-existență simbolică" este cuprinsă și în alte elemente ale „testamentului ciobanului". Două recente studii semnate de Ion Taloș adaugă noi argumente în favoarea semnificației transfiguratoare a acestui episod. În primul dintre ele, cercetătorul amintit analizează o imagine mai puțin discutată : aceea a capului tăiat. Într-adevăr, în unele variante ale colindei, ciobanul „judecat" este lăsat să-și aleagă singur felul morții : „Ei îl prind a-l întreba : / — Frate cum îți vrei moartea ? / Ori pușcat, ori săgetat / Ori căpuțul jos luat ? / — Nici pușcat, nici săgetat / Fără capul jos luat." (vezi I. Taloș, 1981, p. 108). Documente de istorie și etnologie arată că, din perspectiva mentalității arhaice, moartea prin decapitare era considerată ca una „cinstită", ca „dovadă de nevinovăție" ; în plus se credea că ea „îngăduia o existență postumă" (idem, p. 109). *

Demonstrația lui Ion Taloș continuă apoi în direcția „etnografică" : autorul presupune existența unui rit și a unei întrupări „textuale" ce s-ar fi referit la o înfruntare reală a ciobanilor : ca și în basme (ori în balade) eroii *Mioriței* s-ar fi întrecut într-o luptă dreaptă, iar cel mic, poate înfrînt și înfipt în pămînt pînă la brîu, ori pînă la gît, ar fi fost pedepsit prin decapitare. O asemenea ipoteză mi se pare mai greu de susținut, deoarece con-

textul mitologic și simbolic al „constelației mioritice" este mai puțin deschis ideilor luptei (concrete) dintre ciobani și (parcă) mai intens orientat către relația rituală, (de natură sacrală ori juridică) în care nu e vorba de o înfruntare între forțe egale, ci de executarea unei sentințe, ceea ce presupune o distribuire inegală a cîmpurilor de forță.

Oricum ar fi, nu acest aspect mă interesează aici, ci prima imagine din motivul studiat: aceea a decapitării. Există o serie de argumente — din mitologia antică — — ce vin să susțină caracterul consacrator și sugestiile vitaliste ale acestui tip de moarte.

Povestea lui Orfeu este tuturor binecunoscută. Știm că minunatul cîntăreț a pierit ucis de menade, pentru că a ignorat riturile lui Dionysos și a refuzat să participe (prin cîntecul său) la entuziasmul dezlănțuit al „thyasei" dionisiace. Legendele antice spun că menadele „în furia lor" l-ar fi sfîrtecat în bucăți (gest și motiv mitologic ce îl apropie de alte figuri sacre sfîrtecate și apoi reînviate: Osiris, Dionysos și chiar Pelops, fiul lui Tantal, tăiat în bucăți, oferit drept hrană zeilor și înviat apoi de aceștia). Capul lui Orfeu ar fi fost aruncat pe rîul Nebrus; purtat la vale de valurile acestuia, el ar fi continuat să cînte. În final, el ar fi ajuns în Lesbos, unde — spun credințele antice — ar fi fost așezat în templul lui Dionysos, de unde ar fi profețit și dat oracole. Analizînd în detaliu această istorisire, Jan Kott vede în ea ecoul unor străvechi rituri magice de fertilitate în care capetele (trofeele) sacre erau considerate ca benefice, aducătoare de recolte și garante ale fecundității și bogăției. (vezi J. Kott, 1975, p. 231—232).

O imagine analogă apare însă și în folclorul românesc. În unele variante ale baladei (păstorești — N.B.) „Fulga", capul hoțomanului care a prădat stîna ciobanului Costea, este tăiat și lăsat să se ducă la vale, pe apele Dunării. În general, pedeapsa vinovatului în aceste texte are caracterul unui gest aproape ritual: în alte variante capul său este pus în suliță și adus ca un trofeu — imagine ce ne amintește de colindele de flăcău în care protagonistul, după ce ucidea șarpele sau balaurul, aducea, triumfător, capul „monstrului" în sat, primind laudele și con-

sacrarea colectivității ; în sfîrșit alteori capul hoțului este ars, iar cenușa este împrăștiată în cele patru vînturi. Or, în balade, în general, pedeapsa nu este atît de amănunțit descrisă : contează lupta și victoria, nu și soarta „post-mortem" a victimei. Interesul pe care textul popular îl acordă corpului și părților corpului celui ucis îmi pare a fi un ecou al unor mai vechi motive simbolice ; nu este exclus ca aici să fie reluate elemente din repertoriul *Mioriței,* și ca, printr-o inversiune epică, ele să fie trecute de la eroul principal — ciobanul mioritic — la un protagonist secundar — prădătorul stînei. Imaginea pedepsei rituale și cansacratoare a fost astfel preluată și păstrată de această baladă, în timp ce în *Miorița* ea s-a pierdut sau a figurat în variantele colind — ca notă simbolică de subtext.

În al doilea articol, folcloristul clujean abordează alt element interesant din „testamentul ciobanului" : felul în care acesta cere să fie îngropat. Ciobanul refuză îngroparea *în* pămînt și vrea să fie așezat *pe* pămînt, expus stihiilor, acoperit doar cu gluga și înconjurat de obiectele dragi. Corelînd motivul „înmormîntării la suprafață" cu imaginile în care obiectele ciobanului strălucesc în soare sau cîntă la trecerea vîntului, Ion Taloș ajunge la concluzia că textul mioritic ascunde o străveche concepție referitoare la „înmormîntarea la stînă, în aer, fără atingere cu pămîntul, cadavrul fiind acoperit cu gluga, iar obiectele personale așezate în punctele cardinale ale cadavrului" ; toate acestea „sugerează prelungirea și după moarte a existenței ciobanului între oi, asigurîndu-i acea post-existență observată de toți exegeții ; în schimb, dacă el ar fi înmormîntat în pămînt, ciobanul s-ar despărți de oile lui, ar dispărea pentru totdeauna." (Ion Taloș, 1983, p. 25).

Toate aceste date converg către o singură concluzie : aceea că „testamentul ciobanului" cuprinde, în esență, un mesaj simbolic concentrat în jurul dorinței protagonistului de a-și prelungi viața printr-o formă rituală de viețuire, printr-o post-existență „sui-generis", între și în contopire cu mediul natural și profesional specific. Această „idee" generală specifică gîndirii arhaice și cumva preexistînd textului colindei vine în întîmpinarea func-

ției „consacratoare“ a colindei și a obligativității ei de a face față faptului real și, totodată, de a-l depăși și de a-l muta într-un orizont semnificativ superior.

Existența în text a „testamentului ciobanului“ atrage după sine cîteva probleme de construcție : de ce moare eroul ?, cum moare el ?, ce se întîmplă după aceea ?, cum i se comunică vestea („hotărîrea“) morții ?, cum află cei din jur cele petrecute ? Evident, textul literar nu e obligat să răspundă la toate întrebările „logic“ posibile iscate de deznodămîntul epic ; dar el nici nu poate ocoli unele din acestea. La rîndul nostru, ne putem întreba de ce e nevoie de un „omor“ pentru a introduce în text „testamentul ciobanului“ ? În fond, ciobanul real, cel în „folosul“ (simbolic și ritual) al căruia se cînta colinda *Mioriția* a murit în natură, din cauza unui accident sau a unei înfruntări cu stihiile firii. Putem oare presupune că ciobanii se luptau atît de des, încît mereu cîte unul din ei murea în urma unor conflicte reale și sîngeroase, și mereu, la vremea colindatului, era jelit astfel de către ceata de feciori ? Mi se pare o ipoteză total neverosimilă. Nu neg, evident, existența unor certuri și dispute între ciobani și grupurile de ciobani, dar e absurd să crezi că toate aceste înfruntări se încheiau cu crime, și că, în consecință, textul mioritic ar fi transcripția unui fapt concret, databil în plan istoric. Sau, (gîndindu-ne la varianta colind în care apare sugestia actului juridic) putem crede oare că „judecățile“ erau atît de frecvente și că aceste „tribunale“ ale obștei erau atît de active și atît de solicitate de viața de zi cu zi a stînei încît să inspire textul popular ? Interdicții rituale și magice existau desigur în număr mare (unele din ele ni s-au păstrat pînă astăzi) ; dar ele nu puteau fi atît de multe încît neofiții și ciobanii cei tineri să fie mereu pîndiți, la fiecare pas, de riscul încălcării unei norme fundamentale. Și „judecata“, și „sentința juridică“, și „omorul“ sînt motive *simbolice*, sînt unități ale textului literar, și au — deci — un statut cultural și mental ; ele nu sînt imagini directe, reflexe în cuvînt ale unor realități juridice sau sociale imuabile. Din contra, ele sînt *refracții*, într-un text cu legi proprii de constituire și semnificare,

ale unor fapte de cultură și gîndire arhaică. De aceea, nu pot fi de acord cu o formulare atît de categorică ca aceea a lui Romulus Vulcănescu : „...socotim *Mioriția* și produsele epice anexe pe tema *Mioriței* ca documente juridice străvechi de judecată în comunitatea de grup profesional a păstorilor, iar judecata păstorească ca nucleul primar în jurul căruia gravitează, pe planuri diferite, elementele epizodice ale acțiunii judecate." (R. Vulcănescu, 1970, p. 218). Mai aproape de adevăr mi se pare a fi Ovidiu Bîrlea, pentru care „crima ciobanilor" este un element epic secund și derivat : „Fiind concepută ca o colindă de doliu după cioban, reiese clar că ideea centrală este așa-numitul «testament al ciobanului». (...) Se observă fără dificultate că rivalitatea dintre ciobani și plănuirea omorului sînt doar un pretext epic pentru a prilejui enunțarea dorinței ciobanului de a nu pierde legătura postumă cu îndeletnicirea lui." (Ov. Bîrlea, 1967, p. 344). Cu precizarea că „rivalitatea ciobanilor" nu este un „pretext", ci un „post-text", o unitate epică adăugată și modelată după și pe formatul nucleului tematic elementar. *Mioriția* — colindă și baladă — respectă principiul construirii de la coadă spre cap, de la deznodămînt spre intrigă. Pornind de la relația narativă fundamentală și de la unitatea simbolică cea mai densă, povestirea țese un fir epic „convenabil" pentru exprimarea unei anumite semnificații. Datorită diferențelor de context socio-cultural, de poziție și funcție culturală dintre genul „colindei" și genul „baladei", tema mioritică se dezvoltă în chip deosebit în fiecare din acestea. Între cele două șiruri narative există, firește, o seamă de puncte comune ; dar, de asemenea, și numeroase diferențe (marcate prin absența sau prezența unor motive) și — ceea ce mă interesează aici — cîteva inversiuni narative. Să urmărim deci, pentru relevarea lor, pas cu pas, mecanismul și etapele făuririi textului mioritic.

Din perspectiva colindei, moartea ciobanului nu poate fi una întîmplătoare, lipsită de sens. Întîmplătoare, absurdă fusese cea a omului real, cel căruia i se cînta colinda. Dar, în acest text cu rosturi și finalitate bine precizate, nimic nu putea fi hazard, nimic nu putea fi gol de înțelesuri. Moartea eroului (ca și statutul și exis-

tența sa) nu poate fi una obișnuită, accidentală. Dar ce moarte poate avea sens ? Doar aceea „legiuită", aceea datorată unei *noime* și unui principiu general. În consecință, moartea ciobanului e privită ca rezultatul unui act juridic : colinda ne spune clar : „grea lege i s-a făcut". Ciudat este aici faptul că victima, adică personajul condamnat, este și ființa consacrată de textul colindei. Dar este oare posibil — admițînd ideea că textul ar transcrie un fapt concret și o sentință juridică reală — ca personajul vinovat și pedepsit de întreaga comunitate, să servească drept prototip în realizarea unui text consacrator, ce oferea modelul exemplar al destinului mioritic ? În general, în folclorul românesc, cel care încalcă normele vieții și conviețuirii obștești este aspru înfierat de textul literar : e cazul unor tipuri de personaje precum furul, trădătorul, fiul orgolios, nașa adulteră, boierul lacom etc. Ciobanul vinovat, cel care ar fi păcătuit în fața comunității, nu putea fi, în nici un caz, un model cultural pentru un text cu virtuți consacratoare și cathartice. Și, de altfel, formele pe care le bănui a fi cele mai vechi al colindei nici nu menționează vreo vină specială : ciobanul moare pentru că „i s-a făcut legea", dar nu ni se spune nici care este această „lege" și nici de ce „i se face" ea ciobanului omorît. Aș îndrăzni să cred că, în aceste cazuri, semnificația formulei nu este de natură juridică, ci simbolică : ea nu se referă la un act judecătoresc (ce implică norme profesionale ori morale, proceduri de inculpare și execuție, ierarhii ale acuzațiilor și pedepselor), ci la unul strict mitologic (bazat pe o concepție generică și „metaforică" despre lume și sugerat de semnificația meta-textuală a gestului povestit). Singura moarte care consacră este cea de natură sacrificială. Nu vreau să spun prin aceasta că ciobanul este sacrificat și că textul ar păstra amintirea unor vechi rituri (cabirice sau dacice — cum s-a presupus adeseori) de imolare a unui tînăr, considerat alesul ori alter-ego-ul unui zeu. Vreau să spun numai că textul mioritic, prin sugestiile sale simbolice, reprezintă moartea ciobanului *ca și cum ar fi un sacrificiu* : e vorba de un sfîrșit care consacră și care oferă șansa unei post-existențe simbolice. Absența motivației epice din variantele colind (cu

formă și structură arhaică) întărește această presupunere; corelarea textului cu funcția colindei și a colindatului (depășirea evenimentului real și transfigurarea lui în fabulosul mitologic) aduce un argument în plus; alt argument „de sprijin" se ivește prin faptul că structura primară a *Mioriței* atrage și sudează într-un întreg unitar și perfect armonizat (în plan simbolic) motivul „maicii bătrîne", motiv cu adînci rădăcini în miturile sacrificiale ale începutului de lume, ale morții și renașterii, ale figurilor ce pier și revin apoi, nevătămate, la viață (vezi, mai detaliat, M. Coman, 1980, pp. 220—226); aspectul violent și implacabil al hotărîrii fîrtaților confirmă presupunerea expusă aici, deoarece sacrificiul constituie o trecere de la „violența impură", la „violența întemeietoare", trecere prin care se dă viață și durată cosmosului (ca în miturile cosmogonice) și cetăților ori construcțiilor (ca în miturile etiologice — vezi R. Girard, 1972, p. 135). Pentru a justifica (și integra cultural) absurdul și vidul de sens al morții reale, textul colindei face apel la o poveste ce păstrează, în elementele ei esențiale, ideea depășirii și transfigurării morții; „testamentul ciobanului" sugerează deplin posibilitatea unei prelungiri simbolice a vieții; lucrul acesta se realizează prin metafora contopirii cu firea, cu uneltele și cu ființele apropiate și prin imaginea decapitării consacratoare; integrarea morții povestite într-o „perspectivă mitologică sacrificială" aduce un surplus de densitate simbolică și întărește orientarea consacratoare a întregii structuri narative. Moartea ciobanului ar avea acum un sens deplin, deoarece ea nu se consumă în actul ei imediat, ci funcționează ca o treaptă către alte ipostaze ale vieții (sau, într-o formulare mai reținută: oferă și posibilitatea unei prelungiri a vieții peste granițele ei, peste limitele impuse de sfîrșitul destinului individual).

Ceea ce vreau să subliniez aici este faptul că textul mioritic preia sugestiile unor străvechi mituri și moduri de gîndire mitologică, fără însă a le dezvolta în mod direct, fără a le exprima ca atare în epic și discursiv; elemente mitologice se prelungesc prin sugestia simbo-

lică, nu prin expunerea directă. De aceea, în „povestea" mioritică totul se petrece după logica lui *ca și cum* (ca și cum ar fi un sacrificiu, ca și cum și-ar prelungi existența, ca și cum s-ar contopi cu natura) și nu după logica lui *este cu adevărat*.

Astfel termenul de bază al ecuației mioritice („testamentul ciobanului" definit prin deschiderile sale către ideea unei post-existențe „sui-generis" și prin conotația sacrificială a morții) încheagă o structură epică elementară, densă, revelatoare ; înclin să cred că aceasta a oferit trunchiul comun din care s-au dezvoltat, pe linii proprii, dar și prin dialog și interferențe, povestirile mioritice din celelalte variante colind și din cele ale baladei.

Desigur, ideea unui „text" primordial este o ipoteză. Nu putem ști cum arăta el (ce cuvinte folosea) și e greu de crezut că actualele forme literare ar fi perfect identice cu străvechea alcătuire. Nu știm, de asemenea, ce funcții sociale, culturale, ceremoniale putea avea el. Putem presupune că era strîns legat de unele rituri, și că acestea, probabil, se înscriau în orizontul funerar. Dar toate acestea sînt presupuneri, deducții, ipoteze ; fără bază faptică, fără posibilitatea unei confruntări cu realul, ele rămîn simple constructe ale gîndirii. Și, o ultimă precizare : nu este exclus ca acest „text" de origine să nu fi avut un statut strict textual : poate că el nu era o unitate închegată (așa cum înțelegem noi textul astăzi), ci o nebuloasă de motive, unele spuse, altele numai gîndite. Trunchiul comun al baladei și colindei reprezintă — ca și în lingvistica istorică — o formă neatestată, dar necesară, un nucleu al virtualității semantice, și nu un element concret cu sens determinat.

Textul colindei este obligat să răspundă solicitărilor contextului socio-cultural specific în care el este actualizat. Nevoii de a justifica și de a consacra un eveniment de criză (într-un moment ceremonial de depășire a crizelor cosmosului și de împlinire a firii și societății) îi corespunde o povestire ale cărei unități constitutive „mustesc" de sugestii simbolice consacratoare. Perspectiva sacrificială dă un sens și o densitate exemplară evenimentului tragic istorisit. De asemenea ea oferă o justificare și o noimă. Pierderea acestei perspective lasă

însă întregul lanț suspendat : pentru a explica ceea ce oricum trebuie să urmeze („testamentul ciobanului") apar acum o seamă de motivații epice. Soluția judecății și a sentinței păstrează încă aspectul „purificator" al actului violent ce curmă viața tînărului cioban — violența „impură", profană și absurdă, va apărea odată cu variantele baladei, în care moartea este rezultatul unui „sfat de taină" și al unei crime puse la cale de către ciobanii lacomi și invidioși. Judecata însă dă sentimentul unui act necesar, imuabil : de aceea textul colindei nu prezintă prea multe motive pentru a justifica acuzația : discursivul și analiticul sînt relative, discutabile, or, rostul colindei este de a „consacra" totul, de a da imaginea unor gesturi și evenimente exemplare, dense, deplin semnificative.

În altă ordine de idei, epicizarea conflictului deschide larg porțile combinatoriei personajelor. Astfel, înfruntarea se petrece fie în interiorul unui sistem extrem de închis : familia (între frații mari și fratele mic, ori între frați și veri), fie în afara ei, dar în cadrul totuși sever marcat al grupului profesional (cu variantele : familia contra ciobanului străin sau oierii contra vătafului lor), fie, în sfîrșit, într-un context mai larg ce opune un cioban izolat și o ceată de tîlhari. Evident că, în aceste combinații, există opoziții puternice și opoziții slabe ; alegerea uneia ori a alteia indică gradul de epicizare a textului : opoziția slabă permite mai multe arabescuri ale povestirii, oferă șansa unor „digresiuni" epice și a căutării unor elemente motivaționale care, prin acumularea de note opuse, o întăresc și o amplifică. Codului social (opoziții în familie și în afara familiei) i se adaugă un alt cod, — să-i zicem — „afectiv" : e vorba de opozițiile dintre „unul" / „mai mulți" și „cel mai mic" / „cei mai mari". Ultima mi se pare cea mai interesantă, deoarece, în sistemul ierarhiilor simbolice populare, fratele cel mic este întotdeauna cel frumos, cel hărăzit, cel viteaz și priceput, cel consacrat. Ipostazierea ciobanului mioritic în rol de „prîslea" îl așază — în sistemul categoriilor culturii populare — în antiteză cu eroul de basm : el este victima, nu triumfătorul ; totodată ea îl

consacră, deoarece îi oferă o poziție privilegiată, bine conotată cu valori simbolice : prîslea este „alesul", e cel care are șansa unui destin de excepție.

Pe de altă parte, fapta ciobanilor trebuie să fie și ea justificată : pierderea semnificațiilor de subtext și slăbirea forței de convergență a sugestiilor simbolice lasă locuri goale în structura textului, locuri care trebuiesc umplute prin adăugarea unor elemente epice suplimentare. În cazurile în care e vorba de o judecată pastorală, în majoritatea variantelor colind, actul enunțării ei servește și ca motiv justificator. Atunci cînd există și un „cap de acuzare", el are un caracter obscur, conotativ, cu adînci rădăcini în mit și rit. În general, ciobanul e condamnat pentru că ar fi încălcat o interdicție legată de statutul său profesional : fie ar fi întors oile (deși uneori „întorsul oilor" apare numai ca o modalitate de a îl îndepărta de la locul unde „i se face legea"), fie s-ar fi îndrăgostit, ar fi vrut să se căsătorească ori ar fi fost ales drept mire de o frumoasă fată (motivul „fetei de maior" ori al „Sorei Soarelui"). În ambele cazuri, sugestiile magice și rituale sînt evidente : sensul și valoarea unor asemenea acuzații sînt mai degrabă implicite, decît explicite. Poate că e vorba de transcrierea unor datini și prescripții rituale (unele din ele sugerate de cercetările etnografice) ; dar poate că e vorba și de un orizont mitologic secund, prelungit în textul literar. Colinda folosește cele două motive (cu rezonanțe evident străvechi), ca pe niște adausuri cu valoare strict explicativă, astfel încît nu putem ști prea bine dacă ea a preluat secvențe dintr-un text anterior (mai amplu și poate destructurat la vremea structurării colindei) ori dacă nu cumva ea și-a construit, din elemente non-textuale, acest „aiton" inițial. Părerea mea este că textul colindei nu reflectă o realitate exterioară lui, ci refractă o seamă de date din afara granițelor sale, date care-și continuă mișcarea lor originară în spațiul textual, dar pe traiectorii sensibil modificate.

În plan motivațional, balada *Miorița* aduce o „clarificare" a cauzelor conflictului. Substratul ceremonial și simbolic dispare aici, lăsînd loc liber improvizației și construcției epice. În general, accentul cade acum pe di-

ferențele economice, care generează fie rivalitatea, fie invidia dintre ciobani, (sau, într-o formă și mai scăpată din frîul relațiilor strict-pastorale : între cioban și un grup extra-profesional — lotrii). Adăugarea motivației economice sapă o prăpastie între variantele colind și cele baladă ale *Mioriței*. Ea este semnul distanței dintre un gen și altul și al schimbării presiunilor exercitate de contextul cultural, schimbări oglindite în repartizarea rolurilor epice și în orientarea liniei generale a povestirii. Ruptă de presiunea consacratoare a ceremonialului, moartea ciobanului nu-și mai proiectează semnificațiile într-un orizont secund, simbolic, plin de înțelesuri. Ea nu are noimă, nu are sens. De aceea, ea nu mai este un eveniment *exemplar* cu implicații mitologice, ci unul *excepțional*, cu ecouri afective și morale. Motivația epică inversează acum relația dintre personaje : ciobanul vinovat de încălcarea unei legi devine victima nevinovată a unui complot ; judecătorii și executorii unei sentințe apar în baladă ca oameni pizmași și vicleni, atacatori ai celui singuratic și fără apărare. Atributul „vinovăției" este astfel invers distribuit : în colindă el stă la un pol al relației, iar în baladă, la celălalt pol. Totodată „legea" este înlocuită prin fărădelege, iar actul justițiar prin crima nedemnă.

O altă problemă pe care trebuie să o rezolve textul mioritic este aceea a legături dintre moartea ciobanului și testamentul său. În multe din variantele colind, ciobanii justițiari erau beneficiarii și executorii „testamentului". Pe măsură ce complexul mioritic se depărtează de matca sa mitologică, pe măsură ce textul se epicizează, distanța epică dintre moartea ciobanului și testamentul său crește. În acest gol intră, pe de o parte, temele legate de motivul omorului și, pe de altă parte, temele legate de posteritatea mesajului celui omorît. Cui se adresează el acum ? Fîrtaților și mamei sale — răspunde textul. Prin cine și cum își comunică el dorințele ? Direct, prin ciobani, sau prin mioara năzdrăvană ! Toate aceste motive apar — după opinia mea — datorită fisurilor intervenite între cele două unități de bază ale complexului mioritic și datorită — în mod corelat — epicizării sale. Prezența lor nu este însă întîmplătoare : ea ține de logica

de adîncime a întregului ansamblu narativ și simbolic, care selectează anumite motive, refuză altele, combină unitățile într-o anumită ordine și orientează mișcarea firului epic spre o anumită rezolvare a conflictului.

Interesant este faptul că mesajul ciobanului este dublu : pe de o parte „testamentul" propriu-zis, pe de altă parte „alegoria" morții ; mamei nu trebuie să i se spună direct ceea ce s-a petrecut : ea trebuie să primească un text codat, un text bogat în aluzii și referiri simbolice. În general, în colinde, ortacii sînt cei cărora li se comunică „testamentul" și care (se presupune) sînt obligați să-l ducă la îndeplinire : între ei și ciobanul omorît nu există dușmănie și relație personală * : conflictul este impersonal, fiind dictat de o „noimă" care îi depășește pe toți protagoniștii evenimentului dramatic. În balade însă, motivul economic separă protagoniștii și mută înfruntarea din impersonal în personal, din generic în particular ; dialogul nu mai poate fi unul direct, bazat pe respect și obligativitatea respectării unei legi : în unele texte, ciobanii nici nu ascultă dorințele victimei. Prezența „maicii bătrîne" în schema epică a textului se realizează prin două ipostaze : comunicarea directă (fiul o cheamă, o strigă și maica vine imediat : în unele cazuri, ea îl vede murind și îi împlinește ultimele dorințe, în altele ea încearcă să îl salveze) și comunicarea indirectă (ciobanii îi transmit mamei unele informații referitoare la fiul căutat). În primul caz, maica știe și vede, în al doilea, ea întreabă și (eventual) ghicește. E greu să spunem cu certitudine care este rostul acestui motiv în economia textului mioritic : în plan simbolic el poate fi o prelungire și o completare a sugestiilor vitaliste și a conotațiilor mitologice legate de post-existența „sui-generis" ; motivul „maicii bătrîne" consonează cu străvechi mituri de întemeiere, cu formule simbolice legate de moartea și și nașterea firii și a cosmosului, cu „anabasa" și „catabasa" zeiței naturii, fecioară și mamă, sursă a vieții și a morții. Prezența sa în spațiul semantic mioritic, axat pe ideea prelungirii vieții și a depășirii (ori consacrării) granițelor morții, nu este nefirească ; „sudura simbolică" a trebuit doar să fie completată printr-o „țesătură epică" de suprafață, printr-o meșteșugită potrivire

a momentelor acțiunii, astfel încît apariția maicii și a căutării ei să se înscrie, „ca de la sine", în devenirea narativă a evenimentelor din *Miorița*.

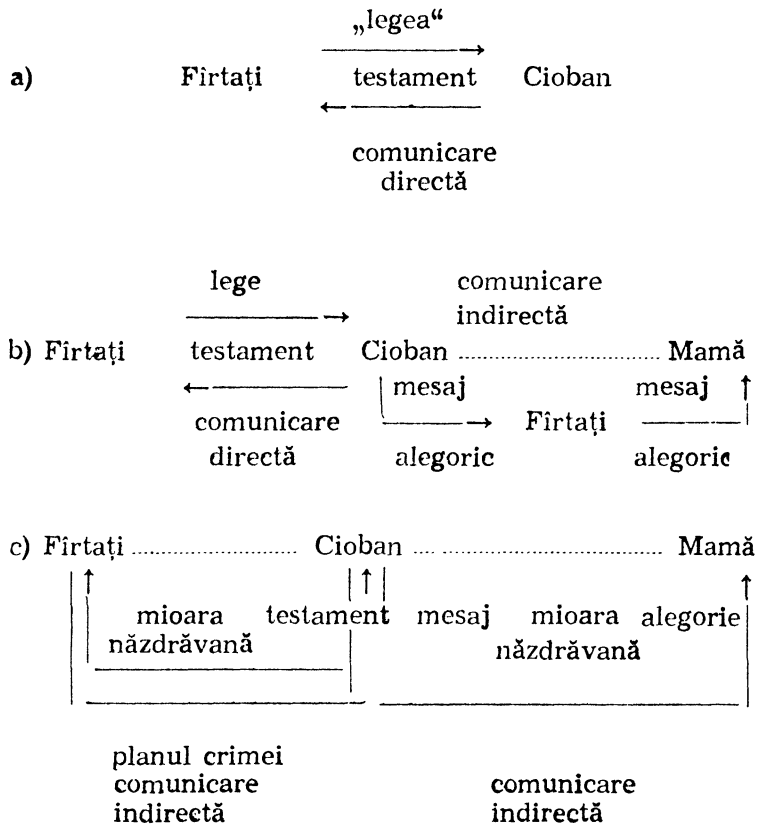
Pe de altă parte, „maica" din text poate fi un dublet al mamei din ceremonial ; aceasta ar fi fost destinatara mesajului, cea căreia îi era adresată povestirea mioritică (tot astfel cum, în unele colinde de flăcău, formula de încheiere arată că nu tînărul lăudat este beneficiarul textului cîntat, ci mama sa (într-adevăr, elogiul nu este îndreptat către fiu, ci către aceea care „l-a spălat" și „l-a legănat"). Și, prelungind analogia : colindătorii ar fi, în acest caz, echivalentul ceremonial al ciobanilor : maica întreabă ce s-a petrecut și află o „poveste" ; colindătorii vin și ei și comunică o poveste mamei reale, poveste care, și ea, spune și transpune, ascunde și relevă, numește și simbolizează (din nou situația nu e singulară : în multe colinde, ceata este identificată cu un stol de porumbei, cu un alai de eroi solari sau cu un grup sacral care vine să spună ceva gazdei, să o dăruiască cu o „veste" sau cu o „poveste" — vezi T. Herseni, 1977, pp. 255—267). Ecuația acestor corespondențe și analogii simbolice ar fi atunci următoarea : așa cum ceata de colindători aduce un mesaj (sacral ori consacrator) familiei (mamei) colindate, tot astfel grupul de ciobani (justițiari ori, mai corect, păstrători și executori ai noimei) comunică mamei o poveste cu înțeles neclar, probabil alegoric. Astfel, sintetizînd, apariția maicii bătrîne în textul mioritic se poate explica fie prin (sau „și prin") corespondențele și sudurile dintre elementele simbolice de bază ale repertoriului cultural din care s-a făurit textul, fie prin (sau „și prin") acest model al transpunerii ceremonialului în colindă, al dublării actanților din ritual cu eroii din povestire. Oricum ar fi, motivul „maicii bătrîne" atrage după sine problema comunicării unei informații. Ea se realizează acum prin intermediul fîrtaților, ori prin acela al „mioarei năzdrăvane".

Atunci cînd ciobanii se interpun în dialogul dintre fiu și mamă, ei comunică un mesaj cifrat ; o fac fie din proprie inițiativă, fie urmînd rugămintea celui omorît. „Semnificantul" acestui mesaj este centrat în jurul „rămînerii în urmă" : „Ei acasă ș-o vinit / Mama lor i-o

întrebat : / — Cel mai mic unde-o rămas ? / — Tăt pă văi și pă vîlcele / Cu oile cele rele ; / Tot pă văi și pă hîrtoape / Cu oile cele șchioape." (Al. Fochi, 1964, p. 564) sau : „Să-i spuneți asa-re / C-am rămas 'napoi / Tot vînzînd la oi / Numărînd pă bani / La lumina lunii / La capătul lumii..." (idem, p. 655). Toposul și elementele invocate sînt „marginale" : ele sugerează condiția precară a ciobanului, condiția sa de ființă așezată „în afara" celor rînduite. Pentru noi, textul nu e deloc „transparent" : nu știm ce legătură (simbolică) poate fi între „rămasul înapoi" și „vînzarea mieilor" și ideea ori conotațiile morții. Probabil însă, în mediul inițial, semnificațiile și corelațiile erau mult mai evidente.

Interesant este faptul că, atunci cînd intermediarul este „mioara năzdrăvană" (fie în colinde, fie în balade), „semnificantul" mesajului cifrat este cu totul altul. Acum apare așa-numita „alegorie" a morții : „Hai tu, biete miorele / Spuneți cătă mama me-le / V-a-ntreba mama de mine / Spuneți că m-am dus la bine / Și numa m-am însurat / Și eu numa mi-am luat / Tot o fată de-mpărat/ Să nu fie cu bănat" (idem, p. 568) ; cu variațiile și îmbogățirile — în ordinea complexificării alegoriei — de rigoare : „Tu să-i spui / Că m-am însurat / C-o fată de crai / Pe-o poartă de rai / Căci la nunta mea / Au căzut o stea / Chemători mi-au fost corbii, / Paserile lăutarii / Și nuntașii paltini mari" (idem, p. 617) ; „Că el s-o-nsurat / La un vîrf de munte-nalt / Preoții-s nunii mari / Păcurari îs lăutari" (idem, p. 687) sau „Că m-am însurat / Și-am luat o crăiasă / A lumii mireasă. / Stelele și luna / Mi-au ținut cununa, / Nașul păltinașul / El mi-a fost nănașul" (idem, p. 689). Totuși, variantele colind de acest fel sînt rare, și înclin să cred că ele își au rădăcina (sau analogonul) în baladă (de altfel, unele versuri sînt chiar identice cu cele ale baladei, iar acțiunea e localizată, lucru rar pentru colindă, pe un picior de plai ; mai mult, crima e motivată, economic sau psihologic). După opinia mea, motivul „mioarei" și mai ales al „alegoriei morții ca nuntă" sînt tipice pentru universul epic al baladei : ele reprezintă dezvoltări narative, ce tind către grandios, către exagerare și hiperbolic, către discursiv și psihologic.

Dacă simplificăm cumva lucrurile, textul mioritic prezintă trei tipuri de relații : a) relația elementară (și, presupun eu, arhaică) : fîrtații fac legea și ciobanul le comunică dorințele sale ; b) relația mediană : ciobanii omoară (fac legea) pe unul (unuia) din ei ; acesta le cere să-i îndeplinească dorințele (testamentul și mesajul către mamă) ; mama îi întreabă unde este fiul ei ; c) relația dezvoltată : ciobanii pun la cale un omor ; mioara năzdrăvană află ; ciobanul îi comunică ei (și prin ea) testamentul său și mesajul către mama sa. Shematic, aceste relații s-ar reprezenta astfel



De la o formulă la alta, distanțele dintre personaje cresc și, prin aceasta, crește dramatismul înfruntării : ei nu comunică direct un și printr-un fapt „rînduit", ci comunică indirect, prin intermediari, un mesaj cifrat, alegoric. Ciobanul mioritic este astfel tot mai izolat, tot mai golit de sens ritual și de orizont simbolic integrator, ceea ce, desigur, mărește patetismul existenței sale epice și al discursului său „postum". *

În baladă, mioara năzdrăvană ia locul ciobanilor și devine singurul canal de comunicare între ciobан și mama sa. În același timp, balada mută acțiunea din real în imaginar : într-adevăr, textul ei este (cel mai adesea) construit pe două nivele : acela al discursului „autorului" (ce povestește întîlnirea dintre ciobani, complotul, intervenția mioarei năzdrăvane) și acela al discursului „personajului" (ce conține „testamentul ciobanului" și mesajul către mamă). Primul este ancorat în „realul" povestirii, al doilea plutește însă în virtualul unei presupuneri. Textul nu ne spune (ca în colinde) că ceva s-a întîmplat, ci doar că ceva s-ar putea întîmpla. Întrevăd deci aici o altă inversiune narativă : de la fapta (moartea) reală se trece la cea virtuală. Balada nu povestește executarea unei sentințe, ci sugerează, printr-o „poveste (sau chiar presupunere) în poveste", ceva ce ar putea să se întîmple. Această poveste face ca dialogul dintre personaje să nu fie unul direct, ci unul indirect : mioara este cea care mediază între protagoniști și care transmite mesajul stăpînului ei. Prezența ei umple astfel golurile lăsate de apariția motivației economice (care accentuează conflictul psihologic și face mai greu acceptabil dialogul dintre ciobani) și, în același timp, permite amplificarea „alegoriei" ca modalitate intens dramatizată de comunicare a unui adevăr celei care nu îl poate ști. Contextul socio-cultural al baladei (context mai puțin sever, care nu leagă în mod strict conținutul și sensul textului de logica ceremonialului), precum și funcțiile ei culturale (în care eticul și exemplarul sînt cu atît mai bine demonstrate și impuse cu cît sînt mai accentuate și mai vizibile opozițiile morale și umane) au orientat textul

baladei către dezvoltarea discursivă și către amplificarea distanței dintre personaje : acest lucru elimină concizia colindei, solicită un surplus de acțiune și de motivații și mărește tensiunea dramatică prin sporirea contradicțiilor textuale imanente. Colinda și balada se definesc astfel prin raportul dintre : concizie epică și adîncime simbolică a semnificației — dezvoltare epică și tensiune morală și psihologică a semnificației.

Alături de toate transformările narative pe care le-am prezentat aici, consider că variantele colind și cele baladă ale *Mioriței* cuprind și o seamă de inversiuni epice. Acestea sînt : cioban vinovat / cioban nevinovat ; fîrtați justițiari / fîrtați nejustițiari ; motivație prin lege / motivație prin fărădelege ; comunicare directă / comunicare indirectă ; moarte reală / moarte virtuală.

Textul mioritic nu este singurul caz în care inversiunile narative apar la granița dintre două universuri epice care reclamă fiecare un cod interpretativ major (cu o deschidere puternică a opozițiilor constitutive), dar care sînt actualizate în contexte socio-culturale diferite, avînd funcții și poziții culturale aparte și, evident, figurînd în genuri literare deosebite. Un alt exemplu edificator, din lumea folclorului românesc, este acela al temei „Vidrosul" (în colinda *Pescarii și vidra,* în balada *Antofiță a lui Vioară*).

În repertoriul ceremonial, tema amintită apare în colindele de năvodar : gazda (care e „dăruită" cu această colindă) este identificată cu un pescar viteaz și priceput, care reușește să captureze puiul Vidrei (ori al Iudei) și care, apoi, obligă Vidra să-i arate locul unde sînt peștii cei mari sau să-i destăinuie un adevăr ascuns, referitor la ordinea vieții și a cosmosului. Colinda începe cu o amănunțită descriere a pregătirilor eroului ; descriptivul este aici ancorat în simbolic, deoarece el sugerează pe de o parte, priceperea pescarului, pe de altă parte „pariul" său eroic : el nu pescuiește nimic tot anul, pregătindu-se numai pentru înfruntarea vitejească. Apoi el pleacă la pescuit (singur sau însoțit de o ceată de năvodari). Nu se precizează locul unde va arunca el năvodul : eroul nu caută o zonă anume, favorabilă ori necunoscută celorlalți pescari. După două încercări nereușite, la a treia el

găsește, pe fundul plasei, puiul Vidrei (despre valențele mitologice ale acestui personaj, despre contaminarea sa cu Iuda și despre rolul puiului în aceste scheme epice, vezi M. Coman, 1983, p. 106—116, și 146—150). Se pare că acesta era și scopul acțiunii sale, deoarece, în loc să-l arunce, el îl prinde, îl leagă și începe „să-l canonească". Alarmată de țipetele puiului iese din adîncul apelor „Vidra a mare / Din picioare scăpărînd / Din gură văpăi lăsînd". (T. Pamfile, 1916, p. 292). Au loc acum pactul și schimbul dintre cei doi protagoniști : pescarul eliberează puiul, iar Vidra îi dăruie fie o taină a lumii (cînd va fi „sfîrșitul veacului" ori „cît pește este-n mare"), fie un pescuit fabulos : „Năvodul că-mi întindeau / L-întindeau / Și-l încheiau, / Șufanele i-aruncau / Și-ncepeau / De mi-l trăgeau... / Nouă zile pește-mi scoate / Fac grămezi ca șirele / Cîți pescari prin tîrg erau / El pe toți că mi-i vestea / Orașul de-ndestula" (idem, p. 291). Finalitatea acțiunii pescarului e creionată de ultimele versuri ale colindei : astfel aflăm că „Lumea că se sătura / Praznice se prăznuia" (G. Dem. Teodorescu, 1982, p. 106) ; e vorba deci de o masă bogată — sugestie și promisiune a fecundității și prosperității. Colinda consacră astfel pe cel colindat, identificîndu-l cu un erou vestit și priceput, și asigurîndu-l, în plan simbolic, de fericirea și bunăstarea sa, de succesul pescuitului în anul ce va veni.

Balada pe aceeași temă este, evident, lipsită de acest context ceremonial, și implicit, de funcția consacratoare. Rostul ei este evocator și educativ : ea manevrează valori etice, sociale și umane, scoase în relief printr-o „povestire" prin care diverși eroi sînt puși față-n față și prin care sînt așezate într-o ecuație anume o serie de acțiuni exemplare. Balada dezvoltată pe tema „Vidrosul" inversează semnele din narațiunea-colind, atribuind alte valori și alte roluri personajelor principale.

Textul începe prin prezentarea unui praznic bogat : bătrînul pescar Vioară „bea și se veselește" cu ortacii săi. Fiul său Antofiță stă singur și întristat. Întrebat de tatăl său ce supărare îl macină, el îi răspunde că „i s-a făcut de-nsurat" și că, pentru a-și face nunta, are nevoie de o pradă bogată de pește. Îi cere deci uneltele și ceata

de pescari, fără de care nu ar putea obține această uriașă cantitate de pește (necesară uneori pentru hrănirea nuntașilor, iar alteori, pentru a-și convinge pretențioasa mireasă de priceperea și vitejia sa). Bătrînul îl sfătuiește să pescuiască pe oriunde, dar nu în Vidros : „La Vidrosu să nu mergi / Că-i o apă minunată / Și dă pește lăudată, / Ca din cer pînă-n pămînt / Atît Vidros de adînc. / Ieu o dată l-am vînat, / De-abi' cu cap am scăpat." (Al. Amzulescu, 1981, p. 264). Fiul încalcă sfatul tatălui și se avîntă în Vidros. La început, totul pare a merge bine : el prinde puiul Vidrei și, canonindu-l, obligă Vidra să iasă din afund. Îi cere să-i arate locul unde se ascund peștii cei mari și apoi aruncă năvoadele. Finalul cunoaște mai multe variante : peștii treziți, ori chiar Vidra, rup năvoadele pescarilor și le scufundă bărcile ; toți se înecă, numai Antofiță scapă în înot. În unele cazuri, și el este pedepsit de Vidră, care-l lovește cu coada și îl orbește. În alte cazuri, în scenă este adus și bătrînul Vioară, care-și salvează fiul și care-l mustră aspru pentru fapta sa necugetată, prin care a înecat năvodarii și a văduvit femeile lor.

Povestea este vizibil amplificată, dar, în același timp, și inversată ; în primul rînd pescuitul fabulos nu reușește : aventura eroului se termină printr-un eșec, deoarece el nu prinde nimic și ajunge la un pas de moarte. În final, el nu este lăudat ori consacrat, ci din contra, blestemat și pedepsit. Se schimbă, de asemenea, atitudinea Vidrei : bunăvoința ei este doar aparentă, pentru că de îndată ce-și vede puiul scăpat, ea își pregătește răzbunarea : fie prin fapta directă, fie prin acțiune indirectă, ea contribuie la scufundarea pescarilor. O altă inversiune se referă la poziția ierarhică a protagonistului : el nu mai este vătaful priceput și norocos, ci conducătorul vremelnic, pripit și orgolios, care-și poartă tovarășii către pieire. Evident, el nu mai este consacrat, ci, din contra, descalificat.

Nucleul epico-simbolic comun, în jurul căruia se încheagă toate liniile de forță ale temei, este acela al pescuitului fabulos. Finalitatea acestuia, sugerată în colindă, implicată în codul ei simbolic, este direct expri-

mată în textul baladei. Astfel, Antofiță cere năvoadele și pescarii : „Mîndru peşte ca să-mi prind / Cu carnea nunta nuntesc / Cu oase case lănțuiesc / Cu solzii le șindrilesc / Cu sînge le zugrăvesc". (Al. Amzulescu, op. cit., p. 264). Nunta e proiectată în orizontul fabulos al sacrificiului întemeietor de lume : monstrul sacru prins și omorît asigură nu numai consacrarea eroului, ci și materia (divină) pentru întemeierea casei (metonimie pentru ideea de neam, familie) și nunții sale (vezi, pe larg, M. Coman, 1980, p. 47—48). Deci, Antofiță declanșează pescuitul pentru a obține o mireasă. E vorba însă de o fată de împărat, pretențioasă și greu de pețit. Textul baladei începe astfel să țească o pînză de fapte, motivații, cauze, trăiri psihologice, în măsură să umple golul lăsat de eliminarea codului ceremonial şi simbolic specific universului colindei. Construirea povestirii are loc, și aici, de la coadă spre cap : pescuitul trebuie să se producă, dar pentru cine ? Pentru un tînăr erou ! De ce ? Pentru a obține o mireasă ! De ce tocmai în Vidros ? Pentru că mireasa pune o asemenea condiție ! ș.a.m.d.

Pornind de aici, balada reorientează sensul mesajului către un cod etic : ea aduce în prim plan opoziția tînăr / bătrîn, opoziție nu numai de vîrstă, ci și de poziție socială, de autoritate și putere, de atitudine etică și cod moral ori comportamental. Eșecul eroului este compensat de înțelepciunea bătrînului Vioară : tatăl preia atributele consacratoare ale tînărului din colindă și conduce acțiunea, dînd sentința finală. Schimbarea de semne (erou consacrat — erou descalificat) a permis — în contextul funcțional orientat spre etic al baladei — apariția unui conflict secund (tată—fiu) și centrarea mesajului asupra unei probleme de morală și cutumă : respectul și obediența fiului față de tatăl său.

Interesant este aici și faptul că, spre deosebire de lumea colindei, orizontul baladei aduce o precizare în plus : pescuitul nu poate avea loc oriunde, ci numai în Vidros. În colindă întregul spațiu este fabulos și mitologic. În baladă, doar unele elemente : de aceea, spațiul consacrat, continuu, din colindă e aici înlocuit cu unul discontinuu, cu locuri „sacre" și locuri „profane". Semnele unei asemenea diferențieri spațiale mi s-au părut a

se releva și în textul *Mioriței* : în colind totul se petrece „sus" la vremea urcării la munte în timp ce, în baladă, acțiunea are loc undeva jos, acolo unde ciobanii coboară cu turmele lor.

Astfel, în cazul temei epice „Vidrosul" inversiunile narative ce leagă variantele colind de cele ale baladei sînt mai clare, mai evidente. Opozițiile sînt deci următoarele : pescuit reușit / pescuit eșuat ; erou consacrat / erou descalificat ; vidra binevoitoare / vidra răuvoitoare ; nelocalizare / localizare.

Despre transformările narative care leagă temele comune ce apar în genuri literare diferite, s-ar mai putea scrie încă zeci și zeci de pagini. Aș vrea să mai amintesc aici — pe scurt — tot în spațiul relației colindă—baladă, tema fraților despărțiți și regăsiți. Ea apare în colinde, unde cei doi eroi se întîlnesc pe neașteptate și se provoacă la luptă. Nici unul din ei nu poate învinge. Atunci, frînți de oboseală „Steteră de se-ntrebară : / Care ei din cine este ? / Rudă bună se găsiră / Rudă bună frățioari..." (C. Mohanu, 1975, p. 69). Cei doi frați figurează, în colinde, în contexte consacratoare : ei eliberează cetățile, salvează corăbiile, aduc bogăția și fertilitatea (vezi, pentru valențele mitologice ale acestui complex epic, M. Coman, 1983, p. 49—59). Tot ce fac, fac împreună, într-un cuplu nedespărțit și, chiar, neindividualizat. Tema aceasta apare și în balade, în textele de tipul *Mircea ciobanul* ori *Dobrișan* : și aici cei doi frați sînt despărțiți (unul este domnitor, altul este cioban) aflîndu-se într-o relație de antagonism ; Dobrișan este pîrît domnului, pentru bogăția lui, care ar concura-o pe aceea a curții domnești : „Ce-ar fi cerul cu doi sori / Așa-i țara cu doi domni / Două paloșe-ntr-o teacă / Doi domni în țară săracă / Măria-ta-n București / Dobrișan în Stoenești." (G. Dem. Teodorescu, 1982, p. 533). Eroii se înfruntă și, în final, se descoperă a fi frați.

Cu toate aceste analogii, balada inversează o seamă de elemente ale povestirii : în colindă, frații sînt egali ; aici ei sînt diferențiați : unul are puterea politică, celălalt pe cea economică ; unul are autoritate, altul are renume ; unul e domnitor, celălalt e cioban ; în colindă cei doi se înfruntă într-o luptă egală ; în baladă unul îl prinde și

îl domină pe celălalt : deși bogat, Dobrișan nu se poate opune, nu se poate lupta cu domnul ; în sfîrșit, în colindă, ei rămîn nedespărțiți ; în baladă, ei se separă cel mai adesea, căci Dobrișan nu poate renunța la lumea sa ciobănească. Acestea ar fi pe scurt inversiunile. O cercetare mai amănunțită ar releva, de asemenea, și mecanismul lor de profunzime, etapele genezei textuale și țesăturile epice care amplifică intriga pentru a justifica deznodămîntul (i. e. relația narativă esențială : înfruntarea dintre cei doi frați). De asemenea investigațiile pe această temă și cu ajutorul acestei metode ar putea continua și în alte cazuri. (Mă gîndesc la formule epice precum „sacrificiul zidirii", „lupta cu șarpele", „răpirea fetei" etc.).

Studierea folclorului din perspectiva transformărilor narative aruncă deci o lumină nouă asupra genezei textului de literatură orală, a mecanismelor sale de structurare, a relației dintre nucleul epic subteran și țesătura secvențială a povestirii, a poziției, atributelor și devenirii personajelor literare. E un drum pe care, sînt convins, cercetările au mult de mers și multe de descoperit. Analizele prezentate mai sus sînt un început, atît în ceea ce privește statutul teoretic al transformărilor narative, cît și formele în care ele se manifestă în viața textului popular. Cred însă că limitele acestei tehnici de cercetare nu sînt epuizate de aceste rînduri și că șansele ei de adevăr și reușită vor putea fi probate și prin alte studii și interpretări.

Considerații finale

De multe ori pe parcursul acestei lucrări, am arătat că obiectul investigațiilor mele este dat de transformările narative. Acum, aproape de capătul drumului, cititorul mai atent îmi poate reproșa că am construit un excavator uriaș pentru a scoate din rădăcini o singură floare. Într-adevăr, majoritatea capitolelor din această carte se ocupă de probleme îndepărtate și aparent străine de domeniul investigat; ele analizează raportul dintre structura și funcțiile povestirii și mecanismele gîndirii arhaice, ambiguitatea și slăbiciunile conceptelor taxonomice din literatura orală, istoria și geneza termenului de mit, imprecizia și vagul său semantic, atribute tipice și factori constanți utilizabili în definirea mitului, relațiile dintre mit, basm, legendă, poveste cu animale ș.a., dificultățile clasificărilor de factură tematistă, propuneri pentru o perspectivă pragmatică și o clasificare de tip funcțional... Abia în final, după tot acest periplu, este (în sfîrșit) vorba și despre transformările narative. Și atunci : nu este oare toată această construcție teoretică — ce precede demonstrația propriu-zisă — o povară inutilă, un obstacol, ce îngreunează și stingherește cercetarea concretă a textului literar ?

După opinia mea, nici una din aceste „digresiuni" nu este inutilă ori gratuită. Din contra, fiecare din ele are un loc anume și beneficiază de un rost bine precizat în arhitectura de ansamblu a lucrării de față. Mai mult chiar : fără aceste preliminarii teoretice nu aș fi putut spune nimic concret, nimic pozitiv și elocvent despre mecanismul lăuntric al transformărilor narative. Astfel,

departe de a fi greutatea ce trage înapoi cercetarea textului, dezbaterile teoretice și epistemologice constituie însăși temelia pe care se ridică întregul edificiu interpretativ.

Transformările narative sînt un fapt concret, evident, ușor observabil. Nu e nevoie de prea multă erudiție și nici de un spirit de observație deosebit de ascuțit, pentru a sesiza că o temă epică nu este niciodată egală cu sine și că ea se modifică mereu, de la o epocă la alta, ori de la un mediu cultural la altul. Prin urmare, la acest prim nivel al cercetării (nivel bazat pe constatări empirice) se poate spune (fără teama de a greși) că transformările narative constau în modificarea elementelor (și a relațiilor dintre ele) în interiorul unei teme epice, la trecerea acesteia de la o formă (ori etapă) a povestirii la alta. Pare simplu și clar. Dar, de îndată ce ne adîncim în inima acestei probleme, de îndată ce vrem să aflăm „cum" și „de ce" se produc asemenea fenomene culturale, o mulțime de semne de întrebare invadează orizontul cercetării. Astfel, de ce se produc asemenea modificări? Cum e posibilă trecerea unei teme de la o povestire la alta și de la un gen la altul? Ce sînt, de fapt, genurile? Ce influență are apartenența la un gen asupra structurii narative? ș.a.m.d. Răspunsul la problema transformărilor narative trece, asemenea firului de mărgele, prin toate aceste întrebări și răspunsuri succesive.

În căutarea unei explicații clare, pozitive, a mecanismelor lăuntrice ale transformărilor narative, a trebuit, mai întîi, să clarific legătura care există între inventarul de teme și sistemul de genuri. Într-adevăr, aceeași temă narativă apare și într-un gen și în alt gen, și în corpusul de povestiri al unui trib și în acela a unei literaturi scrise. Și atunci: sînt atributele genului identice cu inventarul lui tematic? Sau, dacă nu, pe ce criterii se sprijină conceptul de gen? Și, care sînt de fapt genurile consacrate de și în analiza narațiunilor din literatura orală? Așa am ajuns să discut conceptele de mit, basm, legendă, poveste cu animale. Aici, marele obstacol de care m-am lovit a fost dat de imprecizia și vagul conceptului de mit: analiza a trebuit să curețe nucleul său

semantic și logic de sensurile parazitare, de accepțiile aleatorii, de generalizări și speculații gratuite. Incursiunea în istoria cuvîntului a relevat faptul că la temelia sa stă o structură ideatică tensională și contradictorie, structură ale cărei cîmpuri de forță și opoziții nu s-au domolit nici pînă astăzi. De aceea, pentru a transforma cuvîntul în termen științific, am renunțat la haloul său semantic, la nebuloasa de înțelesuri care alcătuiesc modul său de a fi cotidian și am propus un model de definire operațional, bazat pe cumularea trăsăturilor constante care intervin în dialogul *cu* mitul și *despre* mit. Am obținut astfel o „sumă" de atribute tipice, care încearcă, prin sinteza și intersectarea lor, să circumscrie profilul specific al acestui concept. Analiza s-a oprit apoi asupra celorlalte categorii ale povestirii, categorii cu „conture" teoretice mult mai limpezi și mai bine precizate. La finalul acestei investigații am reușit să știu cu mai multă precizie ce înseamnă mit, basm, legendă etc., și, prin aceasta, să știu ce trăsături specifice au narațiunile care apar înglobate în universul acestor genuri.

Lucrurile păreau rezolvate cînd, din nou, m-am lovit de o altă dificultate : de ce o povestire cu atribute tipice unui gen poate apărea și în alt gen ? Și de aici : sînt granițele între genuri fixe sau nu ? Experiența concretă, experiența de teren arată că nu ; modelul teoretic, modelul tradițional și consacrat al clasificării pe genuri susține însă contrariul. Așa am ajuns să aduc în discuție clasificarea tematică a genurilor. Și tot așa am ajuns, purtat de incertitudinile, fluctuațiile și suprapunerile acestor clasificări, să cercetez care sînt criteriile taxonomice uzitate, ce valoare euristică și clasificatoare are conceptul de „temă" (subiect, motiv, arhetip etc.) și care este gradul de abstractizare atins de uneltele conceptuale folosite în radiografierea conținutului narativ. Analiza a țintit astfel către adîncimile povestirii, către unitățile elementare care subîntind și susțin (pe dinlăuntru) edificiul (cînd simplu, cînd baroc) al unei construcții epice. Căutările în jurul temei și al conținutului narativ au arătat că drumul tematismului este unul închis, că metodele sale (cînd prea impresioniste, cînd excesiv tehnicizate) nu pot duce la o clasificare eficientă a genurilor

epicii orale. De aceea, pentru a pune în acord viziunea teoretică și realitatea concretă a povestirii, am optat pentru *o perspectivă pragmatică*, bazată pe analiza povestirii în context, pe cercetarea relației dintre mediul socio-cultural (care solicită, „utilizează" și beneficiază de povestire) și structura narativă a mesajului astfel actualizat și comunicat. Concluzia la care am ajuns este aceea că între solicitările de context și substratul narativ există o relație dialectică și că tipul povestirii, forma și semnificația sa sînt (în mediul lor originar de manifestare) strict determinate de presiunile mediului socio-cultural (prin care înțeleg : „ethos"-ul unui grup uman, categoriile sale de gîndire, valorile sacrale în care crede, sistemul clasificatoriu prin care analizează lumea — naturală și socială — din preajma sa, orizontul ceremonial imediat, atitudinea și reacțiile ascultătorilor, intențiile și posibilitățile de exprimare artistică ale performerului). Această relație dialectică se oglindește în poziția pe care o ocupă, într-un anume moment și loc, o anumită povestire : această „poziție" culturală este aceea care determină atributele ei de gen. Perspectiva funcțională pe care am propus-o aici înlocuiește imaginea rigidă (genul văzut ca o categorie fixă, ca un model arhetipal imuabil) specifică tematismului, cu o imagine dinamică, aflată mereu în căutarea adecvării la realitatea și la schimbările inerente ale obiectului cercetat. Conceptele de gen își păstrează conturele obișnuite și deja consacrate : ceea ce se schimbă însă este repartizarea ierarhică a criteriilor distinctive : consider deci că în diferențierea genurilor nu criteriul conținutistic este factorul esențial, ci acela funcțional. Pe această axă a deosebirilor funcționale, la un pol se află „povestirea privilegiată" (dotată cu rosturi socio-culturale majore și dublată de un cod semantic cu opozițiile maximalizate) și „povestirea obișnuită" (fără implicații în mecanismele reglării sociale și sprijinită de un cod elementar, cu opoziții „miniaturizate").

În sfîrșit, pentru a limpezi în întregime orizontul investigației, am integrat povestirea într-o perspectivă mai amplă, general antropologică, încercînd să văd care sînt funcțiile ei sociale și culturale. Răspunsul la această

întrebare îmi oferea cheia explicării mișcărilor și schimbărilor de funcție efectuate de diversele povestiri și teme narative. Mi s-a părut că, în civilizațiile de tip arhaic, povestirea are rolul unei „unelte a gîndirii", al unui model redus al realului, prin care și cu ajutorul căruia se gîndește și se experimentează asupra lumii înconjurătoare. Ceea ce înseamnă că rosturile și „pozițiile" culturale diferite ale povestirilor se datorează valorilor lor diferite de întrebuințare, situațiilor și scopurilor variate în care (sau cum ar spune un cunoscut filozof contemporan „întru" care) sînt ele actualizate.

În felul acesta, la capătul acestui traseu, toate elementele care determinau transformările narative fuseseră aduse în discuție și supuse — pe cît posibil — analizei critice și clarificării conceptuale. Acum a avut loc o altă opțiune a cercetării : între toate tipurile de transformări narative, am ales una, cea mai spectaculoasă și mai elocventă : inversiunea. După opinia autorului, acest tip de modificare epică se manifestă ca un rezultat al jocului dialectic între schimbările de poziție socio-culturală a unui text (i. e. a atributelor sale de gen) și restructurările care intervin la nivelul codurilor semantice. Această ipoteză, aparent simplă, nu este însă și una simplistă (ori simplificatoare) : departe de a reduce textul literar la o coordonată arhetipală și rigidă, ea pune accentul pe dinamica acestuia, pe interferențele de nivele culturale și pe determinările contextuale permanente care, ca într-un joc de cîmpuri magnetice, definesc mereu, prin schimbările lor neîntrerupte, poziția, valoarea și semnificația unei narațiuni.

După ce modelul teoretic s-a închegat în articulațiile sale esențiale, a urmat contactul cu realitatea povestirilor și verificarea „șansei de adevăr" a ipotezelor propuse : pentru aceasta, am făcut apel la un set de exemple disparate, extrase din zone culturale și din epoci diferite : varietatea lor poate fi considerată — în cazul convergenței rezultatelor — ca o garanție a validității modelului teoretic schițat mai înainte. În toate aceste analize, am folosit, ca punct de plecare, o seamă de studii ale unor cercetători reputați, din domeniul antropologiei culturale și al mitologiei comparate : soliditatea informației,

erudiția și ascuțimea observațiilor lor au oferit o bază reală, obiectivă, de discuție și au asigurat extrapolărilor noastre interpretative contactul sigur, ferm cu faptul concret, cu realitatea complexă a textelor literare. În sfîrșit, utilitatea modelului teoretic și interpretativ propus a fost verificată prin confruntarea cu orizontul epic românesc : două analize minuțioase asupra temelor „Miorița" și „Vidrosul" ne-au relevat mecanismele de profunzime ce au trasat calea unor inversiuni și transformări narative „întemeietoare", definitorii pentru structura și înțelesul acestor texte populare.

La capătul acestui traseu, acum cînd cercul demonstrației s-a închis cîteva precizări îmi par a fi absolut necesare.

Nu pretind — în nici un caz — că am descoperit o lege a narațiunii : ar fi desigur o utopie. Ceea ce cred că am observat, am încercat să scot în relief și să explic, este un anume fenomen constant care apare pe parcursul dinamicii în spațiu și timp a textelor de literatură orală. Mi s-a părut că transformările care afectează structura epică a unor narațiuni nu au un caracter aleatoriu și particular : din contra, am constatat că ele se repetă, că apar, cu oarecare regularitate, în anumite momente și contexte bine precizate ale vieții unui text literar. Dar — și acesta este un lucru important — ele nu apar în toate cazurile, nu au o frecvență și o formă strict legică și ușor predictibilă : numeroase teme narative străbat veacurile și mediile fără a cunoaște schimbări evidente, fundamentale (vezi teme ca Orfeu, Don Juan, Faust, Dafne etc.). De aceea, cred că *modelul pe care l-am propus nu oferă o lege a narațiunii, ci numai o constantă a dinamicii narative.*

În altă ordine de idei, trebuie spus că inversiunile care pot fi sesizate în structura unui text narativ sînt de două feluri : inversiuni ale conceptelor mitologice * (și culturale) subiacente și inversiuni ale conținutului epic. Primele au un caracter (oarecum) pre-existent și se datorează arhitecturii fundamentale a sistemului conceptual pe care povestirea îl transpune în acțiune epică și în cuvînt. Celelalte aparțin nivelului narativ propriu-zis și se datorează mișcării în spațiu și în timp a unei povestiri,

impactului ei cu medii, momente și mentalități diferite. Obiectul analizelor din această carte a fost constituit de acest ultim tip de transformări, pe care, de altfel, le și consider transformările *narative* propriu-zise. Inversiunile și modificările sistemului conceptual au un caracter meta-narativ — ele nu se nasc din mișcarea povestirii, ci din transpunerea în povestire a unei structuri teoretice paradoxale și a unui „imago mundi" specifice, care pre-există povestirii. Iată, spre exemplu, în povestirea antică în al cărei prim plan stă conflictul dintre Dionysos și Pentheu, rolurile celor două personaje sînt, rînd pe rînd, inversate : „Persecutorul devine persecutat, victima se transformă în călău" ; astfel „om și zeu, rege și străin, substitut și substituit își schimbă succesiv rolurile ; ca într-un model perfect al teoriei combinatorii, toate semnele sînt inversate, unele după celelalte, și toate permutările sînt epuizate". (J. Kott, 1875, p. 159—160) În acest caz povestirea „se naște" cu această inversiune întipărită deja în structura ei narativă : ea precede istorisirea, fiind o constantă a modelului mitologic dionisiac : zeul era gîndit de greci ca o sinteză a contrariilor, iar faptele sale, prin permanentele alunecări de la un pol la altul (sacrificat și sacrificator, distrugător și întemeietor, fecundant și aducător de moarte etc.) exprimă și traduc în concret această dimensiune (conceptuală) de adîncime. Astfel, ambiguitatea structurală a reprezentării divine este *desfășurată* în momente succesive *în* și *de către* acțiunea povestirii. De altfel, aceleași grupări de opoziții de sistem sînt evidente și în scurgerea epică a altui mit dionisiac : acela al sacrificării copilului Dionysos de către titani. Aici, zeul sacrificator devine victimă sacrificată ; antiteza este amplificată și de faptul că orgiei dionisiace („diasparagmos", adică urmărirea dezlănțuită a victimei, curse nocturne în munți, prinderea și sfîșierea acesteia, violentă, absența armelor etc.) i se opune un sacrificiu „tradițional" (bazat pe evitarea vărsării de sînge, pe ritualizarea gesturilor, pe „prepararea" victimei și fierberea ei etc.). Titanii efectuează deci un sacrificiu ce reproduce punct cu punct sacrificiul canonic al „cetății", din timpul ceremoniilor sacre și întemeietoare ale marilor sărbători grecești. Cu o singură deosebire : ei

inversează ordinea operațiilor rituale : întîi vine actul fierberii unor părți ale victimei, și apoi acela al prăjirii (vezi Marcel Detiénne, 1977, p. 170—186). Mitul referitor la sacrificiul titanilor se situează în centrul unui sistem complex de inversiuni și valori complementare : pe de o parte el schimbă modelul sacrificiului din „cetate", pe de altă parte contrazice imaginea orgiei dionisiace ; povestirea marchează astfel statutul ambiguu al acestor ființe (nici zei, nici oameni) și subliniază caracterul contradictoriu al sacrificiului prin care se întemeiază, în cele din urmă, specia omenească. Condiția „liminală" a speciei umane (între divin și animalic) este reliefată și gîndită prin această „punere în poveste" care aduce în prim plan opoziții fundamentale precum : animalic — omenesc, fiert — crud, sacrificiu sălbatic — sacrificiu „cultural", consum normal — consum anarhic etc.

Aș mai aminti aici și istoria Pandorei : apariția femeii, gîndită ca „rău necesar" (existența ei obligă bărbatul să muncească pentru a o hrăni ; absența ei ar lăsa stirpea fără urmași) este explicată printr-un lung șir de fapte, aflate mereu în relații de inversiune : Prometeu fură focul divin și îl dăruie oamenilor ; Zeus le trimite atunci acest alt „foc", ce le va arde inimile și le va încinge sufletul ; Prometeu îl păcălește pe Zeus ascunzînd părțile bune ale animalului sacrificat într-un burduf nearătos : prin urmare, în sacrificiu, oamenilor le revine carnea, iar zeilor, oasele ; în schimb, Zeus trimite un dar-„capcană" : sub chipul frumos al Pandorei se ascunde o aducătoare de rău pentru oameni. Astfel, „logica povestirii traduce caracterul ambiguu al condiției umane, în care, prin actul «de a ascunde» al divinității, cele bune și cele rele, cele dăruite și cele nedăruite se găsesc strîns legate unele de altele. În același timp, povestirea definește, între animale și zei, poziția omului, caracterizat prin sacrificiu, foc culinar și tehnic, prin femeia sa — văzută în chipul ei de soție, dar și ca stomac de hrănit — prin hrana cerealieră și prin muncile agricole." Și, cu alte cuvinte : „«Logica povestirii» utilizează un procedeu de echivalare prin inversiune : pentru zei, în raporturile lor cu oamenii, a da poate fi la fel de bine, a nu da, a ascunde." (J. P. Vernant, 1981, p. 186 și 190).

Lista acestor exemple, în care „diegeza" așează în succesiune narativă ceea ce *figura deja* ca sistem de opoziții în ansamblul de concepte mitologice (ori culturale) ale unei civilizații, ar putea fi lesne îmbogățită. Nu este însă aici nici locul și nici momentul prezentării în amănunt a tuturor acestor cazuri, care constituie mirajul și deliciul oricărui cercetător fascinat (ori convins) de eficiența metodei structurale : consider că acest teritoriu al dezbaterii antropologice, care oferă o mulțime de analize strălucitoare, interesante și pline de sugestii, rămîne totuși exterior și tangențial investigației din această carte. Investigație care este ancorată în dinamica strict narativă a unui text, în acele zone și clipe ale mișcării și evoluției substanței sale ce duc la modificări evidente în schema epică de bază. Între aceste modificări tematice, inversiunea este — așa cum spuneam — fenomenul cel mai spectaculos, fenomenul ce trădează cele mai ample modificări ale sistemului. În analiza ei am încercat să răspund la două întrebări fundamentale : „de ce" și „cum". De ce ? Pentru că grupurile sociale au posibilitatea de a manevra conținuturile narative (folosite ca unelte ale gîndirii) pentru a le face să cuprindă și să rezolve cu eficiență unele solicitări de context, unele probleme ale cunoașterii, clasificării, acțiunii ori meditației morale. Cum ? Prin menținerea constantă sau, din contra, prin renunțarea la codurile majore (sau minore) de interpretare ale unui text. Atunci cînd, sub presiunea timpului ori a modificărilor socio-culturale, un text trece de la o poziție funcțională (i. e. gen de literatură orală) la alta, colectivitatea care utilizează și beneficiază de acea povestire, o poate „citi" fie din perspectiva unui sistem de înțelesuri majore (pluralitate de coduri, cu distanțe maxime între termenii constitutivi), fie din aceea a unui sistem de sensuri minore (cod unic, imanent, cu opoziții și relații structurante miniaturizate). Încercarea de a menține un orizont semantic dens și polivalent, bazat pe coduri majore, duce, pe fondul schimbărilor de poziții funcționale, la apariția inversiunilor narative.

Studierea acestui traseu și a etapelor prin care se realizează inversiunile narative ne-a dezvăluit două fenomene deosebit de interesante : unul este acela al re-con-

strucției textului de la coadă la cap. Atunci cînd ansamblul epic este destructurat, elementul care se impune, care-și păstrează densitatea semnificativă și care este cel mai puțin afectat de ruperile și pierderile din lanțul narativ, este relația finală, aceea care închide în termenii ei (narativi și simbolici) întregul traseu și întreaga configurație de concepte culturale care au fost puse în mișcare, gîndite și rezolvate prin povestirea inițială. Acesta este nucleul, acesta este centrul spre care tind să ajungă unitățile epice de-structurate sau non-structurate. În consecință, refacerea unei povestiri are loc de la deznodămînt spre intrigă, de la consecință spre cauze. Spre deosebire de logică, povestirea pune întîi concluzia și apoi făurește — cu multă abilitate de altfel — premisele cele mai convingătoare.

Al doilea fapt interesant este acela al trecerii de la metaforic la metonimic (cum ar spune Claude Lévi-Strauss) sau de la „cauzalitatea ideologică" la cea „romanescă" (cum ar spune Georges Dumézil). De fapt, pierderea unor semnificații de natură simbolică (și deci intensivă) este compensată prin apariția unor secvențe epice secundare, menite a construi acțiuni și motivații complementare. Semnificația fiecărui element stă acum în relații ce țin de nivelul sintagmatic (motivații explicite, opoziții și prietenii între personaje, trăiri pasionale etc.), excluzînd orice referire la sugestia de ordin paradigmatic, meta-textual. Comentînd un episod (pe care l-am amintit într-un capitol al acestei cărți) G. Dumézil definește cu ascuțime acest mecanism : „Se observă cum o situație mitologică care în sine era obiectivă, fără rezonanțe afective (Soarele are două mame ; a doua, Aurora, era cea principală, sau oricum, cea mai bine conturată, cea mai evidentă), de îndată ce este transpusă în lumea oamenilor (eroul, fiul Soarelui, are două mame, iar a doua, cea adoptivă, este considerată de el ca singura adevărată) se încarcă de materie psihologică : dragoste, ură, refulări, regrete și se dezvoltă într-o dramă lungă discretă, pentru a duce, într-o scenă inedită, la conflictul și explicația dură între fiu și prima din mamele sale." (G. Dumézil, 1968, p. 135). Procesul poate avea loc și în sens invers, prin trecerea de la semnificația strict epică,

extensivă, lineară și dezvoltată în imanența textului, către semnificația mitologică, intensivă și ramificată în paradigmatic (vezi, C. Lévi-Strauss, 1973, p. 311).

Primul tip de procese este evident în mișcarea de la „istoria sacră" a zeiței-Mame înconjurată de paredrii masculini la mitul oedipian, în saltul de la motivul „legii" ciobănești la acela al invidiei ciobanilor, ori în trecerea de la localizarea mitologică densă la inventarea unui topos sacral, numit „Vidros" (ca în balada cu același nume). Aceste fenomene apar deci oriunde are loc o schimbare de coduri și ele pot fi percepute ca un termen corelat inversiunii narative : păstrarea codurilor duce la inversiuni ale elementelor epice concrete din text ; schimbarea codurilor duce la substituiri ale semnificațiilor. Nu este obligatoriu însă ca aceste treceri să fie unidirecționate : textul nu evoluează numai de la metaforic la metonimic, ci și invers. Lucrul acesta este evident în „istoria unei cărți" populare cum este aceea a lui *Varlaam și Ioasaf* ; iată un exemplu : „Secvența «puterii de ispitire a femeii», ultima încercare pe care trebuie să o treacă Buddhisattva, — avîndu-și punctul de pornire într-o scenă petrecută în haremul prințului Siddharta — este transformată într-un «basm» al lui Thevda, și pusă să propulseze povestirea." (Dan Horia Mazilu, 1981, p. 170—171). Aici relația de metonimie devine una metaforică, iar evenimentul trăit se transformă în poveste moralizatoare ascultată și însușită de chiar protagonistul inițial al acelei acțiuni. Sau, tot pe teren românesc, o mișcare de același sens are loc la adaptarea motivului „soției lui Putiphar" : aici, în locul agresiunii adultere directe (soția care e îndrăgostită de fiul sau fratele soțului ei) are loc una indirectă (nașa care e arsă de dorul pentru finul ei). Relația de înrudire de sînge este înlocuită cu una de alianță culturală, spirituală (vezi, Ad. Fochi, 1982, p. 14—41 și 249—265). Refuzul finului nu poate fi înțeles în afara codului cultural subiacent, cod care ipostaziază nășia într-o relație (metaforică) de înrudire directă, de sînge : în plan cultural nașa este ceea ce este mama în plan natural. Motivul este astfel, prin metaforizarea sa, amplificat pînă la dimensiunile incestului : ceea ce constituie, după cum spune Adrian Fochi, „o dezvoltare tipic

românească (...) o îmbogățire a sa, o interpretare proprie psihologiei noastre etnice..." (Ad. Fochi, op. cit., p. 265).

Cercetarea pe care am dezvoltat-o aici încearcă să schițeze cadrul problematic specific transformărilor narative. În partea ei aplicativă, ea s-a ocupat de una dintre cele mai elocvente transformări, și anume de inversiunea de roluri și de atribute epice. Intenția investigațiilor de față a fost deci să prezinte un teritoriu al cercetării mai puțin străbătut și să releve unele aspecte inedite ale vieții și structurii fenomenului de literatură populară românească, așa cum ni se dezvăluie ele din perspectiva unei metode inedite de interpretare. Ceea ce definește caracterul *metodologic* al lucrării de față : ea propune o anumită viziune asupra narațiunilor orale și oferă modelul unei anumite tehnici de investigare. De unde și ponderea acordată clarificărilor conceptuale, analizei și criticii diverselor teorii, circumscrierii domeniului de lucru, precizării statutului și zonei de aplicabilitate a uneltelor de cercetare folosite. Nu știu dacă toate demonstrațiile și ipotezele de aici au reușit sau au convins ; sper însă ca în ele să zacă soluții fertile și sugestii incitante pentru alte cercetări.

Note

pag. 11. „Discursul (...) este modul «natural» al limbajului, cel mai cuprinzător şi cel mai universal, putînd îngloba, prin definiţie, toate formele ; povestirea, dimpotrivă, este un mod particular «marcat», definit printr-un anumit număr de eliminări şi de condiţii restrictive." (G. Genette, 1978, p. 163).

pag. 14. „Nenumărate sînt povestirile lumii. Există mai întîi o prodigioasă varietate de genuri distribuite şi ele între substanţe diferite, ca şi cum orice material poate fi utilizat de om pentru a-i încredinţa povestirile sale ; povestirea poate fi exprimată prin limbajul articulat, oral sau scris, prin imagine, fixă ori mobilă, prin gest şi prin amestecul ordonat al tuturor acestor substanţe ; e prezentă în mit, în legendă, în fabulă, basm, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie, pantomimă, tabloul pictat (să ne gîndim la Sfînta Ursula a lui Carpaccio), vitralii, cinematograf, banda desenată, faptul divers, conversaţie. Mai mult, sub aceste forme aproape infinite, povestirea e prezentă în toate timpurile, în toate locurile, în toate societăţile." (Roland Barthes, 1966 — vezi şi 1977 — citat după Silvian Iosifescu, 1976, p. 210).

pag. 15. După opinia acestui autor povestirea „relevă o extraordinară plăcere a formei. Cu ale ei rotiri fără roţi («wheels within wheels») ritmuri şi contrapuncte, această formă poate fi admirată pentru ea însăşi. Un anume simţ al plăcerii pentru formă este caracteristic Povestirii". (R. Scholes, 1979, p. 2).

pag. 19. Citez, în favoarea ideii că orice povestire se construiește plecînd de la o opoziție primară, ce decupează și pune ordine în orizontul înconjurător, un exemplu interesant, referitor la gîndirea — aparent spontană și aleatorie — a copiilor. Autorul acestui text are 5 ani și „a generat" povestirea ce urmează atunci cînd i s-a cerut să inventeze o istorioară despre cuvîntul „ciao" : „Un copil pierduse toate cuvintele frumoase, și-i rămăseseră cele urîte : murdărie, caca, rahat etc. Atunci mama lui îl duse la un doctor care avea mustățile uite-așa de lungi și care zise : deschide gura, scoate limba, uită-te sus, înăuntru, umflă obrajii. Doctorul spuse că trebuie să meargă să caute în jur un cuvînt bun. Întîi găsi un cuvînt atîta, care era «uf», doare rău. Apoi găsi unul uite-atît de lung, care era «descurcă-te», care era tot rău. Pe urmă găsi un cuvințel roz, care era «ciao» și îl puse în buzunar, îl duse acasă și învață să spună cuvinte drăguțe și deveni bun." (G. Rodari, 1980, p. 31).

pag. 28. „Frustrarea resimțită de cercetătorii folclorului comparat care se luptă să sincronizeze sisteme diverse și incompatibile poate genera adeseori formule ale disperării precum această declarație a lui John Greenway : „majoritatea popoarelor aflate în stadiu non-alfabetic nu au nici un fel de discernămînt în ceea ce privește clasificările lor." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 224—225).

pag. 29. Dealtfel și pentru cercetătorul amintit problema relației între aceste tipuri de genuri este una extrem de spinoasă. La limită, el ajunge să considere că cele două universuri sînt intraductibile unul în celălalt, că genurile analitice reprezintă un sistem aparte (valabil îndeosebi pentru literatura scrisă), iar cele etnice o „gramatică a folclorului, o afirmare culturală a legilor de comunicare ce guvernează exprimarea unor mesaje complexe (...). Este un sistem suficient sieși prin care societatea își definește experiențele, imaginația creatoare și comentariul social. El conține forme distincte și fiecare din acestea are o conotație simbolică particulară și o serie de concepte sacrale pertinente." Și în concluzie : „Așa cum gramatica fiecărei limbi este unică și are logica ei proprie, tot astfel categoriile „narative" ale literaturii orale sînt particulare și nu trebuie să se

conformeze nici uneia din clasificările realizate cu ajutorul genurilor analitice." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 225). Cu alte cuvinte : în folclor există fie *numai* genuri analitice exterioare și neadecvate, fie numai genuri etnice interne, adecvate, dar incapabile de a fi extrapolate și în alte contexte. Ceea ce oferă, evident, foarte puține șanse cercetării.

pag. 30. „Puritatea genurilor, interdicția amestecurilor dintre genuri, producătoare de hibrizi, au fost copios dezmințite de experiența literară, ca și concepția fixistă." (S. Iosifescu, 1973, p. 140).

pag. 30 bis. În acest sens un exemplu extrem de interesant este oferit de cercetarea efectuată de antropologul american Barre Toelken asupra povestitorilor Navaho. Discutînd cu aceștia felul în care ei înțeleg și clasifică povestirile Coiotului, el a sesizat că diferențele nu sînt atît de gen și conținut, ci de moment, de context al actualizării și de atitudine socială. „Povestea Coiotului nu este un simplu divertisment. Ea construiește o intrigă de suprafață interesantă care acționează ca o poartă spre o zonă mai subtilă și, de departe, mai importantă pentru analiză ; cu alte cuvinte spunerea sau ascultarea povestirilor Coiotului este o activitate serioasă, avînd consecințe serioase, chiar dacă povestea ar părea, pentru un «outsider», plină de umor ; adică, pe scurt, structura și stilul, pe care le considerăm deplin semnificative în literatura scrisă, sînt înșelătoare sau oricum irelevante în acest caz. Vreau să sugerez că partea cea mai semnificativă a povestirilor Coiotului stă în textura lor, nu în structură și că atenția excesivă acordată structurii și conținutului enunțat, ne poate bara calea în efortul nostru de a înțelege implicațiile morale subtile și modelele conceptuale care dau, pentru Navaho, adevărata rațiune a povestirii acestor texte." (B. Toelken, 1976, p. 156).

pag. 33. Faptul nu este singular, și pare a fi o „maladie" a întregii terminologii științifice utilizate de antropologia modernă. Pentru unii savanți este vorba de o boală incurabilă, de un relativism inerent și pentru totdeauna împămîntenit în universul acestei științe. Ea ar suferi

de „...un viciu de constituire care se manifestă simultan pe toate planurile cunoașterii ; antropologia are centrul pretutindeni și circumferința nicăieri și, dealtfel, ea întîmpină enorme dificultăți atunci cînd trebuie să-și definească diversele elemente constitutive ; specialiștii au ajuns foarte tîrziu, foarte greu, și într-un mod relativ, la un consens referitor la semnificația cuvintelor-cheie." (G. Gusdorf, 1960, p. 396). Pentru alți cercetători (în general, antropologi de formație) boala nu este „incurabilă", și este doar o „criză de creștere" datorată etapei incipiente în care se află elaborarea inventarului metodologic al antropologiei. Din punctul lor de vedere este vorba de procesul de transformare a unor cuvinte cu sens concret în concepte dotate cu sens abstract, cu o sferă strict limitată de accepții și cu un conținut bine precizat : „Istoria antropologiei arată că un mare număr de concepte, care, atunci cînd au fost introduse prima dată în discursul antropologic păreau extrem de clare și de precise, tind să devină mai vagi, mai fugitive, atunci cînd, datorită unei cunoașteri mai aprofundate a faptelor, sînt supuse unui examen mai sever. Istoria conceptului de totemism este un exemplu elocvent." (G. Devereux, 1967, p. 189). Deci traseul ar fi dialectic : claritate aparentă și iluzorie, vag și nedeterminat, claritate recîștigată și aprofundată analitic.

pag. 34. Nu este exclus ca și acest fenomen să se datoreze unei tendințe specifice demersului antropologic : este vorba de interesul acordat cu preponderență fenomenului particular : „metoda antropologică privilegiază în mod obiectiv partea asupra totului și utilizează concepte care explică partea ca pe un tot (ceea ce nu este chiar fals în multe cazuri), suficient sieși (ceea ce este fals «a priori» în toate cazurile)." (J. Copans, 1971, p. 36).

pag. 41. „Interpretarea alegorică a lui Homer se născuse din nevoia justificării lui în fața filozofiei (...). Ea corespundea unei trăsături fundamentale a gîndirii religioase grecești : credința că zeii s-ar revela în formă enigmatică, fie prin oracole, fie prin mistere. Era în căderea celui inițiat să vadă prin aceste văluri și înve-

lișuri care ascundeau misterul în fața ochilor omenești." (E. R. Curtius, 1970, p. 241).

pag. 42. „Miturile grecești exemplifică efectele trecerii de la un mediu oral la unul literar, dar încă profund tradițional. Din multe puncte de vedere miturile grecești, departe de a fi exemplare (așa cum au fost adeseori considerate), reprezintă un caz foarte special și mai ales impur." (G. S. Kirk, 1970, p. VI).

pag. 53. „Imprecizia nu este aici numai a terminologiei, ci a conceptelor înseși, care definesc uneori vagul prin vag." (S. Iosifescu, 1976, p. 30).

pag. 65. „Cînd spunem mit, înțelegem o povestire de un anume fel: ea este tradițională (transmisă oral, înainte de a fi, eventual, scrisă); are anumite caracteristici; are o acțiune (ceea ce Aristotel numea «mythos») — adică un început, un mijloc și un sfîrșit (...). În consecință, pentru cercetătorul serios al mitului, regula trebuie să fie: dacă nu există povestire, nu există nici mit." (J. Fontenrose, 1971, p. 54).

pag. 66. „Astfel «semnul» care anunță primăvara, poate fi considerat ca un mit criptic sau concentrat, deoarece ostensiunea acestui «semn» echivalează cu proclamarea creației. Într-adevăr, așa cum mitul propriu-zis reprezintă prin cuvînt un eveniment exemplar (în acest caz, cosmogonia) și «semnul» (în acest caz, ramura verde ori animalul) evocă acest eveniment prin simplul fapt al apariției sale." (M. Eliade, 1964, p. 364) Deci «semnul» evocă în mod global, iar povestea reprezintă discursiv, în succesiune, o realitate mitologică.

pag. 69. „Pentru că mitul relatează «gesta» ființelor supranaturale și manifestarea puterilor sacre el devine modelul exemplar al tuturor activităților omenești semnificative (...). În concluzie cea mai importantă funcție a mitului este aceea de a releva modele exemplare pentru toate riturile și activitățile omenești semnificative — alimentație sau căsătorie, muncă sau educație, artă sau înțelepciune." (M. Eliade, 1966, p. 1134).

pag. 70. „Miturile sînt la origine revelații ale sufletului preconștient, afirmații involuntare ale faptelor psihice inconștiente..." (C. Jung, 1962, p. 379).

pag. 73. „Am convingerea profundă că o lectură atentă a miturilor, chiar și pe nivelul lor de suprafață, ne ajută să descoperim că multiple mesaje semnificative, structurate fiecare după un model precis, se întrepătrund în mod simultan. Cu alte cuvinte există mai multe straturi ale înțelesului care corespund diferitelor aspecte ale mesajelor, transmise toate în aceeași fabrică simbolică a mitului. Toate aceste înțelesuri (...) trebuie să fie socotite ca egal semnificative pentru autorii de mit și povestitorii de simboluri («the myth makers and symbol tellers»)." (Eva Hunt, 1977, p. 40—41).

pag. 74. „Ascultătorii povestitorului cunosc înțelesul fiecărei referințe. Acesta nu trebuie să părăsească matca povestirii, să omită un element sau să adauge altul ; este suficient pentru el să reafirme convingerile grupului său, în același timp în care el lărgește cunoașterea lor asupra drepturilor și privilegiilor văzute în detaliu." (J. Guiard, 1972, p. 124).

pag. 75. Sensul unui mit se clarifică aici de îndată ce este narat alt mit, în care sistemul de echivalări este mai clar, mai elocvent ; astfel, ca să înțelegi un mit trebuie să refaci contextul particular originar, să refaci lanțul de echivalări inițiale, care dă sens istoriei narate și care pune în lumină adevărata valoare (simbolică, socială, ceremonială, economică) a termenilor săi. Anumite mituri ale Nuerilor în care apare sulița sînt total ermetice dacă uităm că „sulița are o semnificație morală, nu numai utilitară. Nu obiectul însuși și nici faptul de a-l poseda, ci totalitatea activităților asociate lui constituie elementul semnificativ" ; ea actualizează idei ca „războiul, incursiunile, dansul, conflictele, creșterea vitelor ; toate aceste situații în care sulița este folosită sînt amestecate cu evaluarea culturală a acestor situații și devin astfel un fel de index al personalității sociale ; sulița nu este numai o armă, dar și ceva care ține locul («stands for») unui set complex de relații sociale". (E. E. Pritchardt, 1977, p. 239).

pag. 76. „Simbolismul (mitologic — n.n.) permite trecerea, circulația, de la un nivel la altul, de la o lume la alta, integrînd toate aceste niveluri, fără însă a le face să fuzioneze. Tendința de a coincide cu Totul trebuie

înțeleasă ca o tendință de a integra Totul într-un sistem, de a reduce multiplicitatea la o «situație» unică, în așa fel încît aceasta să devină, totodată, cît mai transparentă cu putință" (M. Eliade, 1964, p. 379).

pag. 77. „Mitul propune o grilă, care se definește prin regulile ei proprii de construcție. Pentru participanții la cultura care a produs mitul, aceas'ă grilă oferă un sens, nu mitului însuși, ci întregului înconjurător : adică imaginilor despre lume, despre societate, despre istorie (imagini în privința cărora membrii grupului sînt mai mult sau mai puțin conștienți), precum și interogațiilor pe care le stîrnesc diverselor obiecte din mediul ambiant (...) Matricea de inteligibilitate oferită de mit permite articularea lor într-un tot coerent." (C. Lévi-Strauss, 1983, p. 199—200).

pag. 80. „Mitul apare atunci tot ca un efort de-a adapta diacronismul discursului la sincronismul încastărilor simbolice sau al opozițiilor diairetice. De aceea, orice mit are, în mod fatal, ca structură de bază — ca infrastructură — structura sintetică care încearcă să organizeze în timpul discursului, netemporalitatea simbolului. Ceea ce face ca, alături de linearitatea accentuată a Logosului sau a Eposului, Mythos-ul să apară întotdeauna ca domeniul care scapă, paradoxal, raționalității discursului." (G. Durand, 1977, p. 464).

pag. 87. „Studiul originilor implică două laturi (1) studiul originilor *istorice*, adică «unde» și «cînd» se naște un mit și (2) studiul originilor *psihologice*, adică «de ce» se naște un mit." (A. Dundes — a), 1967, p. 125).

pag. 92. Amintesc aici o afirmație convergentă a unui alt antropolog contemporan : „Una din marile realizări, sau sarcini ale mitului este aceea de a uni („to bridge") sau, mai simplu, de a afirma categorii contradictorii, de a le desface, rearanja și reclasifica, sau, cu alte cuvinte, de a permite culturii să fie dinamice." (P. Friedrich, 1978, p. 134).

pag. 102. „De fapt, legenda enunță ceva și, adeseori, atestă propriile enunțuri («states something and often attests its statements»). În unele cazuri, ea leagă enunțurile de atestări în același mod ca și raționamentul deductiv. Cele mai multe legende pot fi reduse la o inferență

care încearcă să obțină concluzii din premise." (L. Dégh, 1976, p. 116).

pag. 113. „Firește, clasificarea tematică a literaturii populare are o valoare practică, în dezvoltarea cercetărilor de tip comparativ; dar principiul ei fundamental, ce afirmă corelarea directă între teme și genuri nu rezistă testului unei examinări empirice." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 219).

pag. 120. Elementele ultime la care se ajunge în analiza unei povestiri sînt elemente non-narative (au statut logic) și non-verbale (nu depind de exprimarea prin cuvînt): „Ceea ce se povestește («le raconte») își are propriii săi semnificanți, elementele prin care se povestește («les racontants»); acestea nu sînt nici cuvinte, nici imagini sau gesturi, ci evenimente, situații și purtări semnificate de acele cuvinte, imagini sau gesturi." (Cl. Bremond, 1981, p. 27). Elanul analitic dizolvă în acest caz, chiar și „narativitatea", trăsătură ultimă și esențială a oricărei povestiri. Abstractizarea și logicizarea (după mine excesivă) a substanței povestirii duce la eliminarea temporalității, adică, chiar a dimensiunii constitutive a oricărei însușiri narative: „Există oare, în spatele timpului povestirii, o logică atemporală? Acest punct divide încă cercetătorii. Propp (...) afirmă în mod absolut caracterul ireductibil al ordinii cronologice: pentru el, timpul este real și, din această cauză i se pare necesar să înrădăcineze povestirea în timp (...). Toți cercetătorii actuali (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov) pot subscrie în grup (deși ei diferă din alte puncte de vedere) la această formulă a lui Claude Lévi-Strauss: «Ordinea de succesiune cronologică este absorbită de o structură matricială atemporală.» Analiza contemporană tinde deci să «de-cronologizeze» conținutul narativ și să îl «re-logicizeze». Astfel, logica narativă este aceea care poate da seama de timpul narativ." (R. Barthes, 1977, p. 26—27).

pag. 123. Aici, aproape fără să ne dăm seama, limbajul ne trădează: el „personifică" noțiunea pe care o aducem în discuție, dă sentimentul că ea este o entitate vie, autonomă, care „face" un anumit lucru. Evident, termenul de context este un concept, iar verbe precum

„creează", „alege", „determină" etc. au aici un sens impersonal.

pag. 125. Primatul acordat pragmaticii, situației concrete și valorii de întrebuințare situează demersul nostru sub semnul analizelor de tip funcționalist: „Metoda funcțională de clasificare a literaturii orale se concentrează în prezent asupra relației dintre formele artei verbale și necesitățile culturale, psihologice și sociale concrete (...). Distincția între genuri nu se bazează acum pe calitățile intrinseci ale formelor literaturii orale, ci pe felul în care ele sînt percepute, pe identificarea atributelor lor specifice de către membrii unei colectivități. Metoda funcțională nu este interesată de ceea ce genurile sînt, ci de ceea ce spun membrii unei societăți că ele sînt. Astfel, taxonomia artelor cuvîntului devine o clasificare a experiențelor culturale, experiențe care sînt reprezentate de atitudini culturale față de teme și forme literare." (Dan Ben-Amos, 1976, p. 223). Totuși, pentru a-mi defini cît mai exact poziția, cîteva precizări îmi par necesare: metoda pe care Dan Ben-Amos o numește aici „funcțională" este legată mai puțin de problema funcțiilor propriu-zise și mai mult de aceea a ecoului lor în mentalitatea colectivă. Astfel ea urmărește cu predilecție înregistrarea atitudinilor pe care le au „insider"-ii la contactul cu diverse forme ale unui corpus narativ. Dar este oare atitudinea totuna cu funcția? Înclin să cred că nu. Atitudinea este un factor secund, un fel de unitate-etalon care măsoară distanța dintre necesitatea socio-culturală și împlinirea ei. Ca orice instrument de analiză, ea nu este însă totuna cu realitatea pe care o cuprinde. De aceea, pentru a merge spre funcție trebuie făcut și pasul următor, trebuie trecut de la concretețea și varietatea atitudinilor, la nivelul de adîncime și generalitate al mecanismelor lăuntrice ale unei culturi. Studiul de față, care e unul de teorie a formelor literare, se va ancora, în mod firesc, pe acest palier al realității: astfel adeziunea la metodele sau principiile funcționale (pragmatice) înseamnă aici cercetarea relației dintre cerere și ofertă, dintre materia narativă existentă și utilizarea ei, dintre virtualitățile repertoriului epic disponibil și

rosturile pe care le capătă diverse povestiri în diverse contexte, în sfîrșit, dintre conturele de gen astfel dobîndite și structura conținutului epic modelat în și prin ele.

pag. 126. „Se poate spune că orice povestire este tributară unei «situații a povestirii», sumă a protocolurilor după care povestirea este consumată. În societățile numite «arhaice» situația povestirii este intens codată (...). Dar în ceea ce privește consumul obișnuit, societatea noastră ascunde cu o grijă deosebită codajul situației povestirii." (R. Barthes, 1977, p. 44).

pag. 127. În același sens pledează și analizele savantului sovietic G. L. Permiakov, care susține că, în cazul literaturii orale, povestirea funcționează ca un semn pentru o situație generală. Lucrul acesta e valabil atît pentru formele ei dezvoltate, cît și pentru cele concentrate la maxim : clișeele epice — cele care stau la baza oricărei comunicări narative și cele care întemeiază forma cea mai simplă (aproape virtuală) de narațiune : proverbul. „Ca și fabulele, anecdotele și poveștile, și dealtminteri ca și cuvintele și unitățile expresive, proverbele, fără excepție, sînt situaționale, în sensul în care ele nu numai că sînt utilizate în anumite situații, dar sînt și modele sau semne ale acelor situații." (G. L. Permiakov, 1979, p. 136).

pag. 133. Relevantă mi se pare pentru „demitizarea" poziției mitului într-o cultură de tip arhaic, a genezei și evoluției sale, această formulă a savantului american G. S. Kirk : „Părerea mea asupra posibilelor origini ale mitului acordă o importanță majoră dezvoltării graduale a structurii narative a povestirilor" — [proces] — „în care implicațiile simbolice complexe se ivesc adeseori în mod accidental"". (G. S. Kirk, 1970, p. 280). Ceea ce înseamnă că mitul cu structura sa simbolică ramificată și complexă nu precedă povestirea obișnuită, ci o urmează ; mișcarea narațiunilor orale nu se înscrie în mod obligatoriu pe axa superior—inferior și nu este întotdeauna un drum al degradărilor succesive ale formelor majore în forme minore.

pag. 135. În altă parte a lucrării sale antropologul francez detaliase astfel acest punct de vedere : „Nu există nici un motiv serios pentru a izola basmele de mituri, chiar dacă o diferență între aceste două genuri este subiectiv percepută de un număr mare de societăți ; chiar dacă această diferență se exprimă obiectiv cu ajutorul unor termeni speciali, folosiți la deosebirea celor două genuri ; în sfîrșit chiar dacă prescripții și prohibiții înconjoară pe unul și nu pe celălalt (...). Aceste distincții indigene sînt deosebit de interesante pentru etnograf, dar nu este sigur că ele se bazează pe esența lucrurilor. Din contra se constată că povestiri care au caracter de basm într-o societate sînt mituri pentru o alta și invers : iată un prim motiv pentru a ne feri de clasificări arbitrare. Pe de altă parte, mitologul observă frecvent că sub o formă identică sau transformată aceleași povestiri, aceleași personaje și aceleași motive se regăsesc la miturile și basmele unei populații. În plus : pentru a realiza seria completă a transformărilor mitologice numai arareori ne putem rezuma la miturile propriu-zise (astfel calificate de indigeni) ; unele dintre aceste transformări trebuie să fie căutate în basme (...). Este neîndoielnic însă că toate societățile percep cele două genuri ca distincte și că permanența acestei distincții trebuie să se explice prin ceva. După părerea noastră acest fundament există și el se reduce la o diferență de grad, diferență care este însă dublă. În primul rînd basmele sînt construite pe opoziții mai slabe decît acelea pe care le găsim în mituri : nu cosmologice, nu metafizice sau naturale — ca cele din mituri — ci în mod frecvent particulare, spațiale sau morale. În al doilea rînd — și tocmai pentru că basmul este o transformare slăbită a temelor a căror realizare amplificată este specifică mitului — primul este mai puțin constrîns decît al doilea, sub triplul raport al coerenței logice, stricteții religioase și al presiunii colective. Basmul oferă mai multe posibilități de joc, permutările devin relativ libere și ele dobîndesc progresiv un anume grad de arbitrariu." (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 153—154).

pag. 143. „Într-o asemenea concepție, aceleași proprietăți sînt cele care fac mitul și memorabil și transformabil; studiul transformărilor acestora nu este distinct de acela al structurilor." (Dan Sperber, 1974, p. 92).

pag. 146. În sfera acelorași imagini analogice și a unor străfulgerări intuitive, aș aminti aici două observații ce preced, cu mulți ani, studiile moderne dedicate inversiunilor (simbolice și narative) și mecanismelor profunde ale transformărilor structurale. În primul caz, e vorba de un aforism al lui Lucian Blaga: „Orice remarcabilă apariție istorică este însoțită parcă de o contrapondere. Cînd vezi un curcubeu foarte intens, caută în apropiere pe al doilea, și-l vei găsi. Acest de-al doilea curcubeu e întotdeauna mai slab și de sens invers." (L. Blaga, 1977, p. 120). Iată și o altă observație interesantă, datorată unui cercetător al artei Evului Mediu: „Toate aceste ilustrații stau mărturie unui fenomen curios și după mine de o însemnătate fundamentală, care ar putea fi descris ca «principiul disjuncției»: ori de cîte ori, în Evul Mediu matur și tîrziu, o operă de artă își împrumută forma de la un model clasic, această formă e aproape invariabil investită cu o semnificație neclasică, îndeobște creștină; ori de cîte ori în Evul Mediu matur și tîrziu, o operă de artă își împrumută tema din poezia, istoria, legenda ori mitologia clasică, această temă este absolut invariabil prezentată într-o formă neclasică, îndeobște contemporană." (E. Panofski, 1974, p. 101). Ar trebui stabilit aici și fenomenul corelat, invers: sînt oare temele contemporane înveșmîntate în haine clasice? Iar formele contemporane, primesc oare substitute clasice? În cazul unui răspuns afirmativ, sistemul ar fi închis, și ar valida ipotezele formulate în această carte.

pag. 170. „Voința personajelor, intențiile lor nu pot fi considerate un motiv esențial în definirea personajelor. Important este nu ceea ce doresc ele să facă, nici sentimentele care le animă, ci faptele lor ca atare, definite exclusiv din punctul de vedere al semnificației lor pentru erou și din perspectiva evoluției acțiunii." (V. I. Propp, 1970, p. 82).

pag. 172. „Aceste determinări retrograde constituie tocmai ceea ce numim arbitrariul povestirii, adică nu chiar indeterminarea, ci indeterminarea mijloacelor de către scopuri și pentru a vorbi mai brutal, a cauzelor de către efecte. Tocmai această logică paradoxală a ficțiunii ne obligă să definim orice element, orice unitate a povestirii prin caracterul ei funcțional, adică între altele, prin corelația ei cu altă unitate, și să o explicăm pe prima (în ordinea temporalității narative) prin cea de a doua, și așa mai departe — de unde reiese că ultima este cea care le impune pe toate celelalte și că pe ea nimic n-o impune..." (G. Genette, 1978, p. 187). În deplin acord cu autorul citat în ceea ce privește caracterul retroactiv al construcției narative, vreau să mai adaug însă că ultima (în ordinea esențialului) unitate narativă nu este arbitrară („nimic nu o impune"), ci este justificată de importanța ei funcțională în raport cu cerințele socio-culturale care au dus la actualizarea acelei povestiri : prin urmare această „ultimă" unitate cuprinde cheia întregii narațiuni și oferă răspunsul la problema pe care ea o cuprinde și pentru care a fost performată.

pag. 181. În privința valențelor mitologice ale capului tăiat, se poate consulta articolul „Noi ipoteze despre Miorița" publicat de autorul acestor rînduri în revista „Vatra" nr. 10/1984.

pag. 192. „Raportul între victima potențială și victima actuală nu trebuie să se definească în termeni de culpabilitate ori inocență." (R. Girard, 1972, p. 17). Cu alte cuvinte, sacrificiul (și relația sacrificială) exclud comunicarea și atitudinea personalizată. Ritul e impersonal și de aceea victima nu ispășește vreo vină față de o ființă anume, ci față de societate — ori univers — luate în ansamblul lor.

pag. 196. Interesantă, în acest sens, este o baladă vrînceană culeasă în 1919 de Petru Caraman. Din punctul meu de vedere ea reprezintă o etapă intermediară în procesul destructurării relației directe dintre ciobani și a intervenției unui mediator, altul decît eroii dramei, în

dialogul dintre protagonist și mama sa. Astfel, alături de cei trei ciobani apare în povestire și un personaj episodic („micu strungăraș") al cărui rol în desfășurarea baladei este identic cu al „mioriței" : el comunică maicii bătrîne, „taina tăinuită" : „Micu strungăraș / Din fluier doinaș / Dreapta îi săruta / Plînsul podidea / Din gură-mi grăia : / Ba eu l-am văzut / Și l-am cunoscut ! / Da, maică bătrînă / Cu brîu de cămilă, / Tu nu-l căina, / Nici nu-l căta, / Nici nu-l aștepta. / Că el s-a-nsurat / Și l-a cununat / Soare și cu lună / Munții dimpreună / Soarele-n sfințit / Luna-n răsărit." (P. Caraman, 1982, p. 348).

pag. 208. „Conceptele mitologice sînt opinii fundamentale cu privire la orînduirea lumii și originile ei." (Fr. Boas, 1978, p. 88).

Referințe bibliografice

Roger D. Abrahams — The complex relations of simple forms, (vezi vol. Folklore Genres).

Al. I. Amzulescu — Cîntecul epic eroic, București, Ed. Academiei R.S.R., 1981.

Silviu Angelescu — Poetica legendei — în vol. Legende populare românești, București, Ed. Albatros, 1983.

Mioara Apolzan — Narațiunea (vezi vol. Dicționar de termeni literari).

Roland Barthes — Mythologies, Paris, Editions du Seuil, 1957.

Roland Barthes — Introduction à l'analyse structurale des récits — în vol. Poètique du récit, Paris, Editions du Seuil, 1977.

Dan Ben-Amos — Analytical categories and ethnic genres (vezi vol. Folklore Genres).

Bruno Bettelheim — Psychanalyse des contes des feès, Paris, Ed. Robert Lafont, 1976.

Ovidiu Bîrlea — Miorița colind, în Revista de etnografie și folclor, nr. 5/1967.

Ovidiu Bîrlea — Mica enciclopedie a poveștilor românești, Editura științifică și enciclopedică, 1976.

Ovidiu Bîrlea — Folclorul românesc, București, Ed. Minerva, 1981.

Lucian Blaga — Elanul insulei, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.

Franz Boas — Mitologie și folclor, în Secolul XX, nr. 2—3/1978.

Claude Bremond — Logica povestirii, București, Ed. Univers, 1981.

Tony Brill — Legende populare românești, București, Ed. Minerva, 1981.

Kenelm Burridge — Cargo, (vezi vol. Mythology).

David E. Bynum — The generic nature of oral epic poetry (vezi vol. Folklore Genres).

Roger Caillois — Eseuri despre imaginație, București, Ed. Univers, 1975.

Geneviève Calame-Griaule — Ethnologie et langage, Paris, Ed. Gallimard, 1965.

Petru Caraman — Literatură populară, Iași, Caietele Arhivei de folclor, 1982.

Pierre Chantraine — Dictionnaire etymologique de la langue grecque, Paris, Ed. Klincksieck, tome III, 1974.

Eugen Cisek — Evoluția romanului antic, București, Ed. Univers, 1970.

Eugen Cisek — Le roman moderne et les structures du roman antique — în Bulletin de l'association Guillaume Budé, nr. 4/1974.

Mihai Coman — Izvoare mitice, București, Ed. Cartea Românească, 1980.

Mihai Coman — Sora Soarelui, București, Ed. Albatros, 1983.

Jean Copans — De l'étnologie à l'anthropologie — în L'anthropologie : Science des societés primitives, Paris Editions E. P., 1971.

E. R. Curtius — Literatura europeană și Evul mediu latin, București, Ed. Univers, 1970.

Linda Degh (și Andrew Vazsonyi) — Legend and belief (vezi vol. Folklore Genres.).

Marie Delcourt — Hephaistos ou la légende du magicien, Paris, Les belles lettres, 1957.

Marie Delcourt — Oreste et Alcmeon, Paris, Les belles lettres, 1959.

Marie Delcourt — Pyrrhos et Pyrrha, Paris, Les belles lettres, 1965.

Marcel Detienne — Dionysos mis à mort, Paris, Ed. Gallimard, 1977.

Georges Devereux — Reves pathogenes dans les societés non-occidentales, în vol. Le rêve et les societes humaines, Paris, Ed. Gallimard, 1967.

* * * — Dicționar de termeni literari, București, Ed. Academiei R.S.R., 1976.

* * * — Dictionary of folklore, mythology and legends (ed. by Maria Leach, New-York, Funk and Wagnalls Company, 1949.

Gillo Dorfles — Estetica mitului, București, Ed. Univers, 1975.
Georges Dumezil — Mythe et epopée, Paris, Ed. Gallimard, 1968.
Georges Dumezil — Du mythe au roman, Paris, P.U.F., 1970.
Alan Dundes — a) — Oral literature, în Introduction to cultural antropology, Boston, 1967.
Alan Dundes — b) — The study of folklore, New-York, Prientice-Hall Inc., 1967.
Gilbert Durand — Structurile antropologice ale imaginarului, București, Ed. Univers, 1977.
Mircea Eliade — Traité d'histoire des religions, Paris, Payot, 1964.
Mircea Eliade — Myth — in Encyclopaedia Britannica, International Copyright Union, 1966.
Mircea Eliade — De Zamolxis a Gengis-Khan, Paris, Payot, 1970.
* * * — Encyclopaedia Universalis, Paris, 1968.
Adrian Fochi — Miorița — tipologie, circulație, geneza, texte — București, Ed. Academiei R.S.R., 1964.
Adrian Fochi — Femeia lui Putiphar, București, Ed. Univers, 1982.
Adrian Fochi — Estetica oralității, București, Ed. Minerva, 1980.
* * * — Folklore Genres (edited by Dan Ben-Amos), University of Texas Press, 1976.
Joseph Fontenrose — Python — a study of Delphic myth and its origin, The University of California Press, 1959.
Joseph Fontenrose — The ritual theory of myth, Berkely, 1971.
Paul Friedrich — The meaning of Aphrodite, Chicago, The University of Chicago Press, 1978.
Gerard Genette — Figuri, București, Ed. Univers, 1978.
René Girard — La violence et le sacré, Paris, Grasset, 1972.
Edmond Goblot — Traité de logique, Paris, Librairie Armand Colin, 1929.
A. J. Greimas — Despre sens, București, Ed. Univers, 1975.
Pierre Grimal — Introduction — în vol. Romans grecs et latins, Paris, Ed. Gallimard, 1958.
M. Grant — J. Hazel — Who's who in Classical Mythology, New-York, 1979.
Jean Guiart — Multiple levels of meaning in myth — vezi vol. Mythology.

Georges Gusdorf — Introduction aux sciences humaines (essai critique sur leurs orgines et leur developement), Paris, Les belles lettres, 1960.
M. J. Hanoulle — Quelques manifestations du discours dans „Trois Contes", în Poetique nr. 9/1972.
Traian Herseni — Forme străvechi de cultură poporană românească, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977.
V. Hrdličova — Japanese professional storyteller (vezi vol. Folklore Genres).
Eva Hunt — The transformations of humming-bird — cultural roots of a Zinacantecan mythical poem ; Ithaca and London, Cornell University Press, 1977.
Silvian Iosifescu — Configurație și rezonanțe, București, Ed. Eminescu, 1973.
Silvian Iosifescu — Mobilitatea privirii, București, Ed. Eminescu, 1976.
Andre Jolles — Formes simples, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
C. G. Jung — L'homme à la découverte de son âmé, Paris, Payot, 1962.
W. Kayser — Opera literară, București, Ed. Univers, 1979.
G. S. Kirk — Myth — its meaning and functions in ancient and others cultures, Cambridge University Press, 1970.
Jan Kott — Manger les dieux, Paris, Payot, 1975.
Claude Lévi-Strauss — Gîndirea sălbatică, București, Ed. științifică, 1970
Claude Lévi-Strauss — L'homme nu, Paris, Librairie Plon, 1971.
Claude Lévi-Strauss — Anthropologie structurale — II, Paris, Librairie Plon, 1973.
Claude Lévi-Strauss — Antropologia structurală — I, București, Editura politică, 1978.
Claude Lévi-Strauss — La voie des masques, Paris, Librairie Plon, 1979.
Claude Lévi-Strauss — Le regard éloigné, Paris, Plon, 1983.
Andre Léroi-Gourhan — Les voies de l'histoire avant l'ecriture, în vol. Faire de l'histoire, Paris, Ed. Gallimard, 1974.
Jack Lindsay — Helen of Troy, London, 1974.
K. Luomala — Adaox (vezi vol. Dictionary of Folklore).
Pierre Maranda — Introduction (vezi vol. Mythology).
Teresa Mantero — Amore e Psiche, Universita di Genova, 1973.
Dan Horia Mazilu — Varlaam și Ioasaf, București, Ed. Minerva, 1981.

Constantin Mohanu — Fîntîna dorului (poezii populare din Țara Loviștei), București, Ed. Minerva, 1975.

Nancy D. Munn — Symbolism in a ritual context — în vol. Handbook of social and cultural anthropology, Chicago, 1973.

George Muntean — Basm ; Legendă ; Mit (vezi vol. Dicționar de termeni literari).

Gheorghe Mușu — Zei, eroi, personaje, București, Editura științifică, 1971.

* * * — Mythology (edited by Pierre Maranda), New-York, Penguin Books, 1972.

Tudor Pamfile — Dușmani și prieteni ai omului, București, Librăriile Socec și comp., 1916.

Erwin Panofski — Renaștere și renașteri în cultura occidentală, București, Ed. Meridiane, 1974.

G. L. Permiakov — From proverb to folk-tale, Moscow, 1979.

Dinu Pillat — Fabula (vezi vol. Dicționar de termeni literari).

Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu — Folclor literar românesc, București, Editura didactică și pedagogică, 1976.

E E. Pritchard — Nuer Religion, Oxford University Press, 1977.

V. I. Propp — Morfologia basmului, București, Ed. Univers, 1970.

Giani Rodari — Gramatica fanteziei (introducere în arta de a inventa povești), București, Ed. didactică și pedagogică, 1980.

Jean Rudhardt — Notions fondamentales de la pensèe religieuse et acts constitutifs du culte dans la Grèce classique, Geneve, Librairie G. Droz, 1958.

Robert Scholes — Fabulation and metafiction, The University of Illinois Press, 1979.

Victor Sklovski — Despre proză, București, Ed. Univers, 1976.

P. Smith — Mythe (vezi vol. Enciclopaedia Universalis).

Dan Sperber — Le symbolisme en general, Paris, Ed. Hermann, 1974.

Ion Taloș — Meșterul Manole, București, Ed. Minerva, 1973.

Ion Taloș — Miorița în Transilvania — în Anuarul de folclor, nr. 2, Cluj-Napoca, 1981.

Ion Taloș — Miorița și vechile rituri funerare la români (I) în Anuarul de folclor nr. 3—4, Cluj-Napoca, 1983.

G. Dem. Teodorescu — Poezii populare române, București, Ed. Minerva, 1982.

Stith Thompson — Folktale (vezi vol. Dictionary of Folklore).
Stith Thompson — Mythe and folktale, în vol. Myth — a symposium (ed. by Th. Sebeok), Indiana University Press, 1972.
Barre Toelken — The „pretty language" of Yellowman : genre, mode and texture in Navaho Coyote narratives, (vezi vol. Folklore Genres).
Boris Tomașevski — Teoria literaturii. Poetica, București, Ed. Univers, 1973.
Tzvetan Todorov — Poètique de la prose, Paris, Ed. du Seuil, 1971.
Tzvetan Todorov (et Oswald Ducrot) — Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
Raymond Tronson — Thèmes et mythes, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1981.
Victor W. Turner — The forest of symbols (aspects of Ndembu rituals), New-York, 1967.
Victor W. Turner — Myth, în vol. International encyclopedia of the social sciences (ed. D. L. Sills), Mac. Millan Inc., 1968.
Mario Untersteiner — La fisiologia del mito, Firenze, Ed. „Le nuova Italia", 1972.
Marin Vasile — Temă (vezi vol. Dicționari de termeni literari).
Jean Pierre Vernant — Mythe et societé, Paris, Maspero, 1981.
Yvone Vernière — Symboles et mythes dans la pensèe de Plutarque, Paris, Les belles lettres, 1977.
E. W. Voegelin — Myth (vezi vol. Dictionary of Folklore).
Francis Vian — La guerre des geants, Paris, Klincksieck, 1952.
Romulus Vulcănescu — Etnologie juridică, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970.
Cedric H. Whitman — Homer and the heroic tradition, New-York, The Norton Library, 1958.

Cuprins

Preliminarii la o istorie a povestirii

1. O lume care începe cu „A fost odată..." . . 5
1. O lume care începe cu „A fost odată..." . . . 5
3. Genurile narative : un semn de întrebare între universal și particular 23

Mitul, sau drumul prin labirint

4. Istoria cuvîntului, geneza conceptului 33
5. Gîndirea modernă și utopia mitologică 48
6. În căutarea unei definiții 55
7. Conturele mitului 64

Trepte către o pragmatică a textului literar

8. Mit, basm, legendă : delimitări și interferențe . . 97
9. Povestirea și unitățile ei minimale 111
10. De la povestea obișnuită la povestea privilegiată . . 121

Transformările narative în istoria și geneza textului literar

1. Arhitectura povestirii : text, subtext și context . . 138
2. La răscruce de drumuri : teme comune și inversiuni narative în folclorul românesc 176
3. Considerații finale 203

Note 215

Referințe bibliografice 228

Lector : MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1985. Bun de tipar : 24.04.1985.
Format : 16/54×84. Coli tipo : 14,75.

Tiparul executat sub comanda
nr. 68 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

MITOS ŞI EPOS

Aşa cum omul este pretutindeni însoţit de umbra sa, civilizaţiile pe care el le creează sînt întotdeauna înconjurate de conturul impalpabil, dar mereu prezent al povestirii. Nimic nu poate epuiza resursele naraţiunii, nimic şi nimeni nu poate seca această fîntînă fără margini în care se adună, de mii de ani, visele, speranţele, temerile şi idealurile umanităţii. Sîntem înconjuraţi, în fiecare clipă, de povestiri, trăim într-o lume a povestirilor şi adeseori înţelegem şi gîndim lumea ca pe o imensă şi nesfîrşită Poveste...

Lei 11,50